SIMION BĂRBULESCU

comentarii critice

Scanned with OKEN Scanner

SIMION BĂRBULESCU

COMENTARII CRITICE

EDITURA PENTRU LITERATURĂ
BUCUREȘTI 1969

Scanned with OKEN Scanner

TUDOR VIANU – CRITIC LITERAR

„Nu există însă lucru, în această lume, care cercetat cu iubire, să nu dezvăluie în adîncimea lui laturi cu adevărat luminoase"

(T. Vianu)

Una din personalitățile proeminente ale culturii noastre din ultimele cinci decenii este Tudor Vianu. Afirmat în cîmpul literelor ca un cercetător serios și profund, ca un militant neobosit pentru valorile culturii românești și universale, ca un gînditor original, Tudor Vianu s-a consacrat studiilor de estetică, de filozofia culturii, de critică și istorie literară, iar — în ultima vreme — de cercetarea literaturii universale.

Născut la 27 dec. 1897, la Giurgiu, a urmat liceul „Gh. Lazăr" în București, localitate unde își dă și licența în Filozofie și Drept. Și-a continuat studiile la Viena și Tübingen, unde, în 1924, și-a luat doctoratul în estetică, susținînd teza: *Das Vertungsproblem in Schiller's Poetik*. În 1927 este numit conferențiar la catedra de Estetică de la Universitatea din București. A contribuit la întemeierea și progresul acestei științe în țara noastră. În perioada formației sale intelectuale — în contact cu mișcarea simbolistă — manifestase și vădite înclinații poetice, dar n-a stăruit în această direcție înlocuind „cîntecul prin cercetare". (Primele versuri apar în *Flacăra*. După eliberare, Tudor Vianu și-a adunat recolta poetică a anilor într-un volum de *Versuri*, apărut la E.S.P.L.A. în 1957).

În paginile care urmează, ne propunem să cercetăm unul din aspectele activității lui Tudor Vianu și anume activitatea de critic literar.

În concepția sa, critica literară este o disciplină al cărei scop esențial este cunoștința. Criticul literar — asemenea omului de știință — cercetează fenomenul creației în vederea unei reduceri, a unei „încercuiri critice" care este posibilă cu toate că știința fenomenelor de creație „este mai dificilă, mai puțin sigură și menită să rămînă

mai puţin completă decît accea care se exercită asupra datelor naturii" (Tudor Vianu: *Arta prozatorilor români*, p. 10).

Încă de la începutul activităţii sale Tudor Vianu a fost partizanul „criticii serioase". A vestejit încercările impostorilor şi „improvizaţia literară fără conştiinţă şi răspundere" (Tudor Vianu: *Generaţie şi creaţia*, Buc., 1936, p. 71). Critic literar — în concepţia sa — nu poate fi oricine se numeşte astfel, ci numai acela care în cercetarea fenomenului literar-artistic dă dovadă de cultură artistică, de conştiinţă morală, de delicateţe a conştiinţei, de simţ înalt al răspunderii.

Criticul literar este dator să lupte contra informaţiilor inexacte, a aluziilor tendenţioase şi a calomniilor frivole. Între cele două războaie mondiale, Tudor Vianu este susţinătorul unor principii critice de o mare înălţime etică.

Analizînd fenomenul literar-artistic din această perioadă, criticul constată lipsa de preocupare a unor scriitori pentru arta compunerii şi transfigurării faptelor dintr-o naraţiune. În legătură cu aceasta, el sesizează, ca o trăsătură funciară a fenomenului artistic din această perioadă, criza ideii de artă în literatură. Constatarea aceasta este valabilă — mutatis mutandis — şi pentru critica literară. În această privinţă, Tudor Vianu vestejeşte „generozitatea uşuratică" a unor critici care nu-şi cîntăresc cuvintele pe care le folosesc, abuzînd de calificative atunci cînd stabilesc valoarea unui scriitor sau a unei opere. Tudor Vianu consideră că datoria criticii literare este de a lămuri acele noţiuni al căror înţeles scapă adesea înţelegerii opiniei publice şi să răspundă la unele întrebări care stăruiesc în mintea iubitorilor de literatură. Astfel, el se arăta de mult partizanul unei literaturi pronunţat umaniste: „Marile opere sînt acelea care ne lasă altfel decît eram înainte, opere care seamănă în chipul lor de a lucra asupra noastră cu experienţele cruciale ale vieţii, cu bucuriile sau durerile care şi-au imprimat adînc urma lor în alcătuirea noastră. Mari în adevăr sînt numai aceste opere" (T. Vianu: *Figuri şi forme literare*, Buc., 1946, p. 10—11). Autorul defineşte de asemenea unele noţiuni precum: „eu poetic", „realism", „bovarism", „generaţie", „obscuritate poetică" etc. Multe din aceste

Scanned with OKEN Scanner

definiţii îşi păstrează şi astăzi actualitatea şi ajută pe cercetător în înţelegerea şi adîncirea fenomenului literar-artistic.

Urmărind cîteva din principalele sale opere de critică literară în care este cercetat fenomenul literar, atenţia ne este atrasă de faptul că Tudor Vianu analizează concomitent cu fenomenul literar modern sau contemporan şi valorile care s-au impus în conştiinţa oamenirii. Într-una din primele sale cărţi de critică — apărută în 1926 — criticul urmăreşte să afle răspuns la întrebarea cu privire la caracterul propriu al epocii literare care a urmat imediat după primul război mondial. Desfăşurarea epocilor literare îi apare criticului asemenea unor proiecţiuni pe un ecran, din care acesta reţine — cum e şi normal — doar imaginile care-i impresionează mai puternic retina. El încearcă şi surprinderea trăsăturilor caracteristice ale prezentului, fără să aibă pretenţii de vizionar. Cercetînd cele „zece sau douăsprezece opere demne de a fi citate" scrise în primul deceniu după primul război mondial, criticul consideră că termenul cel mai potrivit literaturii acestor ani este de „literatură problematică" (T. Vianu: *Masca timpului,* Arad, 1926, p. 9 şi urm.). Pentru a ilustra epoca literaturii problematice de după război, criticul analizează cîteva din operele reprezentative ale acestei epoci. Astfel: *Oameni din lună* de Mihail Sadoveanu, carte în care se rosteşte „reprezentantul unui alt moment literar", *Drumul cu plopi* de Cezar Petrescu, *Uliţa copilăriei* de Ionel Teodoreanu, *Balaurul* de Hortensia Papadat-Bengescu şi *Ion* de Liviu Rebreanu (de reţinut faptul că Tudor Vianu semnează în *Viaţa românească* prima cronică literară despre romanul *Ion* de Liviu Rebreanu). La sfîrşitul studiului, criticul nu formulează un răspuns la întrebarea pe care şi-o pusese încă de la început asupra felului în care se va prezenta această epocă generaţiilor viitoare. „Pentru a răspunde trebuie să mai cercetăm" — conclude criticul (op. cit.).

În articolul despre *Caracterele artei româneşti,* — pornind de la analiza unei cărţi, criticul doreşte — la fel ca şi Ibrăileanu — să stabilească „ce anume ne distinge printre celelalte popoare ale Europei?, Care este coarda pe care o facem să vibreze în universalitatea omenească?" Aceste

întrebări pe care și le pune într-unul din primele sale volume de critică — dovedesc că nu numai literatura timpului era de natură să ridice probleme, dar chiar și critica literară și de artă — care este „un fel de conștiință de sine a literaturii" se cuvine să fie o critică problematică.

În studiul intitulat *Poezia lui Eminescu* — apărut patru ani mai tîrziu, în 1930, Tudor Vianu se consacră unei probleme care îl va urmări de-acum de-a lungul întregii sale activități. Criticul s-a străduit „să pună în lumină cîteva din ideile socotite indispensabile unei bune înțelegeri a poeziei lui Eminescu și care în același timp definesc poziția sa în literatura românească, mai cu seamă față de înaintașii săi" (T. Vianu: *Poezia lui Eminescu,* Buc., 1930, p. 146). În cele șase capitole care alcătuiesc volumul, criticul cercetează atitudinile și motivele romantice în poeziile de tinerețe ale lui Eminescu, temele schopenhaueriene asupra cărora se oprește poezia eminesciană, categoriile liricii erotice, natura în opera poetului, *Luceafărul* și armonia eminesciană. Analizele menționate privesc numai acea parte din opera eminesciană care „prezintă însușirile unei realizări artistice". Această procedare este specifică întregii activități a criticului literar.

În *Generație și creație* — apărută în 1936 — autorul circumscrie mai întîi ideea de generație, prin apartenența la același timp, prețuirea în același fel a valorilor și lucrul pentru o temă comună. Studierea istoriei culturii omenești îi întărește convingerea că unii creatori „n-au putut lucra decît pentru generația lor" iar alții „și-au slujit idealul sau au creat bunuri durabile pentru întreaga omenire". Prețuirea criticului este sporită față de cei din urmă.

Cu privire la literatura deceniului al patrulea al veacului nostru, criticul constată „la unii scriitori tineri acea preocupare exagerată pentru faptul nemijlocit care îi face să nesocotească grija cu atît mai nobilă de a compune și transfigura. Înregistrarea trage mai greu în cumpănă decît selectarea ierarhizată și gradarea materialului brut" (ibid. p. 48). În epoca în care valorile se constituiau după alte criterii, criticul literar se simte dator de a călăuzi gustul publicului, ferindu-l de pervertire. Într-o „vreme de scepticism față de norme" — autorul prefera să scrie

despre *Ideile lui Goethe despre artă*, despre *Thomas Mann*, despre *Faust și civilizația modernă* sau despre ... *Paradoxele succesului* ... Începînd cu acest volum comentatorul literar se va preocupa tot mai puțin de lucrări contemporane. Volumul despre *Ion Barbu* (Buc. 1935, Edit. Cult. Națională), poate fi socotit drept o ultimă încercare de surprindere, caracterizare și analiză a fenomenului literar-artistic contemporan.

În cadrul justelor restituții literare — despre care criticul precizase, la începutul activității sale, că este una din datoriile criticii literare — Tudor Vianu întreprinde acțiunea de publicare a *Operelor* lui Al. Macedonski. Primul volum cuprinde: *Poezii*, al doilea *Teatru*, al treilea *Nuvele, schițe și povestiri*, iar ultimul *Articole literare și filozofice*". A rămas nepublicat romanul liric și filosofic *Thalassa* (p. V). Metoda sa de restituție este precizată în prefața la primul volum și completată sau revizuită în prefețele la volumele următoare. Astfel, în prefața la volumul al treilea se stabilește că: „o ediție critică trebuie să năzuiască spre fidelitate în redarea expresie ei scriitorului. Principiul nu este contestabil decît atunci cînd scriitorul însuși nu este fidel față de sine, cînd el nu pare interpretul credincios al propriei lui gîndiri" (loc. cit., p. VII).

Prin publicarea acestei ediții critice, Tudor Vianu și-a îndeplinit o pioasă datorie față de unul din scriitorii care au marcat o epocă în literatura română și pe care — în anii formației sale — criticul avusese prilejul să-l cunoască îndeaproape. După eliberare, în cadrul restituțiilor critice, T. Vianu a publicat o ediție de *Opere* — 2 vol. de Al. Odobescu, precedată de o judicioasă „introducere", cum și separat o monografie despre Odobescu. Merită amintită și activitatea sa de traducător al unor capodopere ale literaturii universale (Shakespeare, Goethe, ș.a.).

Socotim că lucrarea cea mai importantă, din această perioadă a criticului — *Arta prozatorilor români* — își află geneza în dorința de a demonstra fără putință de tăgadă acelor scriitori pentru care grija de selectare, gradare și transfigurare a faptelor era o preocupare minoră că „niciodată, în lunga evoluție (...) n-am întîmpi-

întrebări pe care și le pune într-unul din primele sale volume de critică — dovedesc că nu numai literatura timpului era de natură să ridice probleme, dar chiar și critica literară și de artă — care este „un fel de conștiință de sine a literaturii" se cuvine să fie o critică problematică.

În studiul intitulat *Poezia lui Eminescu* — apărut patru ani mai tîrziu, în 1930, Tudor Vianu se consacră unei probleme care îl va urmări de-acum de-a lungul întregii sale activități. Criticul s-a străduit „să pună în lumină cîteva din ideile socotite indispensabile unei bune înțelegeri a poeziei lui Eminescu și care în același timp definesc poziția sa în literatura românească, mai cu seamă față de înaintașii săi" (T. Vianu: *Poezia lui Eminescu*, Buc., 1930, p. 146). În cele șase capitole care alcătuiesc volumul, criticul cercetează atitudinile și motivele romantice în poeziile de tinerețe ale lui Eminescu, temele schopenhaueriene asupra cărora se oprește poezia eminesciană, categoriile liricii erotice, natura în opera poetului, *Luceafărul* și armonia eminesciană. Analizele menționate privesc numai acea parte din opera eminesciană care „prezintă însușirile unei realizări artistice". Această procedare este specifică întregii activități a criticului literar.

În *Generație și creație* — apărută în 1936 — autorul circumscrie mai întîi ideea de generație, prin apartenența la același timp, prețuirea în același fel a valorilor și lucrul pentru o temă comună. Studierea istoriei culturii omenești îi întărește convingerea că unii creatori „n-au putut lucra decît pentru generația lor" iar alții „și-au slujit idealul sau au creat bunuri durabile pentru întreaga omenire". Prețuirea criticului este sporită față de cei din urmă.

Cu privire la literatura deceniului al patrulea al veacului nostru, criticul constată „la unii scriitori tineri acea preocupare exagerată pentru faptul nemijlocit care îi face să nesocotească grija cu atît mai nobilă de a compune și transfigura. Înregistrarea trage mai greu în cumpănă decît selectarea ierarhizată și gradarea materialului brut" (ibid. p. 48). În epoca în care valorile se constituiau după alte criterii, criticul literar se simte dator de a călăuzi gustil publicului, ferindu-l de pervertire. Într-o „vreme de scepticism față de norme" — autorul prefera să scrie

despre *Ideile lui Goethe despre artă*, despre *Thomas Mann*, despre *Faust și civilizația modernă* sau despre . . . *Paradoxele succesului* . . . Începînd cu acest volum comentatorul literar se va preocupa tot mai puțin de lucrări contemporane. Volumul despre *Ion Barbu* (Buc. 1935, Edit. Cult. Națională), poate fi socotit drept o ultimă încercare de surprindere, caracterizare și analiză a fenomenului literar-artistic contemporan.

În cadrul justelor restituții literare — despre care criticul precizase, la începutul activității sale, că este una din datoriile criticii literare — Tudor Vianu întreprinde acțiunea de publicare a *Operelor* lui Al. Macedonski. Primul volum cuprinde: *Poezii*, al doilea *Teatru*, al treilea *Nuvele, schițe și povestiri*, iar ultimul *Articole literare și filozofice*". A rămas nepublicat romanul liric și filosofic *Thalassa* (p. V). Metoda sa de restituție este precizată în prefața la primul volum și completată sau revizuită în prefețele la volumele următoare. Astfel, în prefața la volumul al treilea se stabilește că: „o ediție critică trebuie să năzuiască spre fidelitate în redarea expresiei scriitorului. Principiul nu este contestabil decît atunci cînd scriitorul însuși nu este fidel față de sine, cînd el nu pare interpretul credincios al propriei lui gîndiri" (loc. cit., p. VII).

Prin publicarea acestei ediții critice, Tudor Vianu și-a îndeplinit o pioasă datorie față de unul din scriitorii care au marcat o epocă în literatura română și pe care — în anii formației sale — criticul avusese prilejul să-l cunoască îndeaproape. După eliberare, în cadrul restituțiilor critice, T. Vianu a publicat o ediție de *Opere* — 2 vol. de Al. Odobescu, precedată de o judicioasă „introducere", cum și separat o monografie despre Odobescu. Merită amintită și activitatea sa de traducător al unor capodopere ale literaturii universale (Shakespeare, Goethe, ș.a.).

Socotim că lucrarea cea mai importantă, din această perioadă a criticului — *Arta prozatorilor români* — își află geneza în dorința de a demonstra fără putință de tăgadă acelor scriitori pentru care grija de selectare, gradare și transfigurare a faptelor era o preocupare minoră că „niciodată, în lunga evoluție (. . .) n-am întîmpi-

nat cazul vreunui scriitor care să fi conceput lucrarea literară ca pe un exercițiu regresiv, de întoarcere către materialul brut, către documentul pur" (T. Vianu: *Arta prozatorilor români*, p. 294).

În *Arta prozatorilor români*, Tudor Vianu ia în considerare moștenirea literară valoroasă a secolului al XIX-lea și operele scriitorilor reprezentativi din primele patru decenii ale secolului al XX-lea din punct de vedere stilistic. Metoda specifică de cercetare a criticului care își mai găsise aplicarea și în alte opere anterioare — este folosită de data aceasta pentru cercetarea prozei românești începînd cu Heliade Rădulescu și încheind cu opera lui Camil Petrescu. Pentru Tudor Vianu este evident că „scrisul e o artă, că în transcrierea gîndirii și a sentimentului există procedee generale și individuale, unele trec de la maeștri la ucenici, altele apar prin grația inexplicabilă a marilor talente și aduc o lumină nouă în momentele în care scrisul amenință să devină o simplă îndeletnicire profesională" (ibid., 394 și urm.). Trebuie reținută această indicație a criticului, deoarece primejdia despre care amintește aici ar putea să amenințe și pe unii scriitori contemporani care — furați de mirajul faptului brut — îl transcriu direct, fără să-l mai transfigureze, abdicînd astfel de la menirea scriitorului care trebuie să fie un artist.

Semnificația acestei cărți a criticului constă în îndemnul adresat prozatorilor români contemporani de a lupta neîncetat pentru măiestrie, de a se îngriji de cultivarea limbii — după exemplul marilor înaintași.

În *Figuri și forme literare* — lucrare critică apărută în 1946 — criticul lămurește cîteva din problemele legate de buna înțelegere a literaturii, a operelor beletristice. Răspunzînd la întrebarea: „Ce este un mare scriitor?", autorul definește noțiunea de „eu poetic", insistă asupra „crizei ideii de artă în literatură", reflectează asupra realismului („Noutatea realismului — notează el — nu constă în faptul de a fi urmărit redarea adevărului psihologic și social, cît în acela de a o fi făcut cu un anumit resentiment față de acel adevăr, cu înclinarea de a smulge vieții cununa idealului și de a sfîșia vălul încîntător al iluziilor" (op. cit., p. 38), stabilește epocile criticii lite-

rare, lămurește problema obscurității artistice. (Aceeași problemă îl preocupă și în volumul de critică a poeziei lui Ion Barbu — cap. I: *Ion Barbu și obscuritatea în poezie*, p. 5—16), a stărilor și formelor poetice etc. Întîlnim aici folosirea a două noi procedee de investigație critică, ce pot fi conexate metodei de cercetare a măiestriei artistice. Este vorba de analiza atitudinilor și formelor eului în poezia lirică, precum și a metodelor literare și de asemenea analiza felului în care se dezvoltă invenția unei opere — ambele folosite în studiile pe care le cuprinde acest volum.

În *Probleme de stil și artă literară* — criticul precizează rolul criticii artistice, al valorilor de stil în opera scriitorului. Autorul socotește că pentru a înțelege originalitatea unui creator, pentru a surprinde caracteristica unică a unei opere literare este necesar de a cerceta în operele scriitorilor în strînsă legătură cu probleme conținutului și „chipul în care măiestria lor stilistică a înmlădiat, a îmbogățit și a înălțat limba comună“ (op. cit., p. 10). Sînt cercetate sub acest aspect: epitetul eminescian, aspecte ale limbii și stilului lui Caragiale, observații asupra stilului lui Geo Bogza, arta lui Rabelais și Hugo, arta construcției în romanul *Ana Karenina* de Lew Tolstoi ș.a. Tot aici sînt incluse două studii *(Din problemele limbii române a secolului al XIX-lea* și *Cercetarea stilului)*, din care se desprinde necesitatea cunoașterii limbii române literare a secolului al XIX-lea, deoarece felul în care și-au exprimat gîndurile înaintașii noștri stă la baza limbii literare folosită în scrierea și vorbirea contemporanilor: „Acest sector al dezvoltării limbii române este însă unul din cele mai puțin cercetate de lingvistica noastră“ — notează Tudor Vianu (op. cit., p. 178).

Interesantă este distincția operată între lingvist și stilist, deosebire ce constă în aceea că pentru stilist „faptele de limbă trebuiesc nu numai înțelese, dar și simțite“ (op. cit., p. 200).

Tudor Vianu insistă și asupra principiilor metodice ale cercetării stilistice. Astfel, mai întîi trebuiesc studiate faptele de stilistică fonetică; nu trebuie neglijată transcrierea limbii vorbite care se leagă de unele fenomene stilistice ce se pot observa în dispoziția paginii

Scanned with OKEN Scanner

manuscrise sau tipografice, în modalitatea de folosire a accentelor, a majusculelor, a semnelor interpunctuației etc. „Cercetătorul stilului — notează criticul — trebuie să urmărească toate amănuntele grafiei“ (T. Vianu: *Probleme de stil și artă literară*, E.S.P.L.A., 1955, p. 213).

Criticul stabilește apoi necesitatea identificării faptelor particulare de stil, cum și a interpretării acestora. Astfel, vor trebui notate și reținute numai acele fapte de stil care compun o unitate. Cercetătorul stilului trebuie să țină seama și de momentul în care a apărut o operă literară pentru a depista unele influențe ale premergătorilor. În sfîrșit, un ultim principiu este în legătură cu necesitatea de a concepe cercetarea stilistică nu numai ca un capitol de istorie a limbii literare, dar și al literaturii. În cercetarea stilistică istoria limbii și a literaturii se întîlnesc.

Pornind de la aceste principii, Tudor Vianu a dat el însuși cîteva exemple de analiză stilistică — pe care le putem considera drept modele ale genului. În afară de unele studii amintite mai sus, menționăm și studiul intitulat: *Observații asupra limbii și stilului lui Al. Odobescu* și de asemenea *Contexte legate și nelegate din punct de vedere stilistic* — incluse în volumul *Problemele metaforei și alte studii de stilistică* — apărut în 1957.

Într-unul din studiile incluse în acest volum, intitulat *Stilistica literară și lingvistică* — criticul stabilește obiectivele științifice reale ale noii ramuri de cercetări lingvistice consacrate cercetării stilului. Tudor Vianu observă că nici un lingvist nu poate face abstracție de faptele stilistice ale limbii. „Intervenția sentimentului apreciator este indispensabilă în lucrările lingvisticii“ (T. Vianu: *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*, Buc., E.S.P.L.A., 1957, p. 127). Obiecția ce se aduce cercetărilor stilistice că acestea ar aparține istoriei și criticii literare și nu lingvisticii este întemeiată în măsura în care se precizează că acestea aparțin părții lingvistice a acelor discipline. În această privință, Tudor Vianu stabilește necesitatea pentru criticul literar de a avea față de opera literară cercetată și o atitudine lingvistică: „Cercetarea stilului beletristic constituie una din formele cele

Scanned with OKEN Scanner

mai mature ale științei lingvistice" — conclude Tudor Vianu. De aceea „criticii și istoricii literari răspund unei sarcini importante a cercetării lor, însușindu-și această știință" (ibid., p. 150).

Metoda critică ilustrată la noi de către Tudor Vianu urmărește promovarea acelor opere literare în care mesajul de umanitate al scriitorului este transmis într-o formă artistică personală, originală, la înălțimea conținutului tematico-ideologic.

În volumul intitulat *Jurnal* — criticul literar include cîteva prețioasă evocări literare și de asemenea cîteva judicioase studii despre limbă, literatură și artă. Astfel, criticul insistă asupra foloaselor concluziunii (*Articol scurt*, p. 163—166) și pledează pentru o atitudine stilistică prin care înțelege receptarea „nu numai a nucleului central al comunicării, dar și a artelor însoțitoare legate de particularitățile fonetice, ale intonației, ale frazeologiei, ale vocabularului" (T. Vianu, *Jurnal*, Buc., E.P.L., 1961, p. 205). Atitudinea stilistică poate deveni — după cum demonstrează criticul bazîndu-se pe analiza operelor lui Proust — și „o metodă artistică a construirii personajelor" (op. cit., p. 205).

Un alt volum de critică literară asupra căruia se cade să stăruim este *Literatură universală și literatură națională* în care Tudor Vianu preconizează și o altă latură de cercetare a fenomenului literar artistic, care — fără să fie în contradicție cu metoda stilistică — este un auxiliar prețios al acesteia. Este normal, pentru criticul care a frecventat marile izvoare ale clasicismului greco-latin, și numai ale lui, ca — după ce a cercetat fenomenul literar național sub aspectul artistic și al valorilor de conținut tematico-ideologic — să cerceteze în ce măsură acest fenomen național se integrează culturii universale, în ce măsură fenomenul literar național are deci o valoare universală. Întrebării care justifică această nouă metodă: „cu ce criteriu putem aprecia valoarea universală a unora din creațiile literare?" — criticul Tudor Vianu îi dă următorul răspuns: „ne apar ca opere posedînd o valoare universală acelea care, reprezentînd cu mare forță și claritate timpul și locul lor, au izbutit să-și prelungească însemnătatea dincolo de acestea și, după

Scanned with OKEN Scanner

proba repetată a secolelor sau deceniilor, să se mențină în conștiința de cultură a oamenilor de azi".

În această nouă perspectivă, criticul literar revine asupra operei lui Eminescu, într-o lucrare de sinteză publicată în același volum, asupra lui Anton Pann și Mihail Sadoveanu. Ecoul rodnic al acestei preocupări critice a lui Tudor Vianu se poate urmări în cele trei volume de *Studii de literatură universală* — primul apărut în 1956, al doilea în 1960, iar al treilea în 1962 — editate de Societatea de științe istorice și filologice din R.P.R. — volume care înmănunchează articole și studii privitoare la literaturile antice, romanice, germanice, slave, nordice etc., cum și în *Revista de filologie romanică și germanică,* editată de Academia R.S.R.

Prin activitatea sa de critic literar, Tudor Vianu are meritul incontestabil de a fi promotorul unor noi direcții de inevstigare a fenomenului literar și artistic, de a fi adus prețioase contribuții în elucidarea unor probleme referitoare la limba și stilul scriitorilor români din veacul al XIX-lea și din prima jumătate a veacului nostru. În tot acest timp Tudor Vianu a militat pentru „critica serioasă" — caracterizată, cum am arătat, prin temeinicie, gust și onestitate.

Prin studiile sale referitoare la literatura dintre cele două războaie, cum și prin operele în care criticul își fundamentează metoda de lucru, dintre care *Arta prozatorilor români* rămîne o culme a literaturii noastre critice, Tudor Vianu și-a asigurat un loc de seamă în istoria criticii literare românești. El rămîne inițiator la noi al unor noi metode de cercetare și propagatorul valorilor culturii universale (prin studii sau traduceri). Folosul pe care operele sale de critică (și nu numai acestea) l-au adus și îl aduc culturii românești se întovărășește cu încîntarea pe care ele o produc în sufletul cititorului însetat de cultură. Cuvîntul figurat, semnificativ pe care T. Vianu îl folosește are darul de a încînta și instrui totodată. Pentru circumscrierea unor fenomene sau noțiuni, criticul recurge deseori la imagine. Dintre figurile de stil — precumpănitoare este comparația. Astfel, pentru a surprinde progresul literaturii, criticul se servește de analogia cu arta actorului: „întocmai ca actorul înzestrat cu

Scanned with OKEN Scanner

o mare mobilitate a figurii și cu acea minuțioasă stăpînire a reflexelor care îi îngăduie, schimbîndu-se, să fie de-a rîndul vesel, exuberant, surprins sau abătut, această mască a literaturii nu cunoaște odihnă" (T. Vianu: *Masca timpului*, op. cit., p. 7).

De multe ori, comparația se stabilește între doi creatori români și servește la sesizarea trăsăturilor caracteristice, a asemănărilor sau a deosebirilor. Asemenea comparații, dezvoltate cel mai adesea în cadrul unei paralele, întîlnim în toate operele sale de critică. Iată o asemenea paralelă între Cezar Petrescu și Ionel Teodoreanu: „Vom spune așadar că pe cînd dl. Cezar Petrescu ne dă tipul unei societăți răzășești, mai vechi, proletarizat și deprimat în societatea de azi, dl. Teodoreanu reprezintă tipul avantajatului social de ieri care se retrage din mișcarea timpului în două feluri: întîrziind în adolescență și rămînînd în lumea petrecerilor familiare" (T. Vianu: *Masca timpului*, p. 25).

Studiul *Ion Barbu* se încheie de asemenea cu o paralelă instructivă și substanțială între Blaga și Barbu (op. cit., p. 114—116). Foarte interesante sînt și comparațiile între Mérimée și Stendhal (T. Vianu: *Ideile lui Stendhal*, Buc., E.S.P.L.A., 1959, p. 26—27), sau între Dostoievski, și Dante (T. Vianu: *F. M. Dostoievski*, E.S.P.L.A., 1957, p. 5—6). Paralela este deci procedeul predilect al criticului pentru surprinderea laturii caracteristice a fenomenului literar.

În construirea unei imagini, criticul recurge adesea la simboluri mitologice care înlesnesc priceperea unei situații. Pentru a lămuri mai pregnant dilema omului de cultură modern, nevoit a alege între specializare și diletantism, Tudor Vianu recurge la comparația mitologică cu Scylla și Charybda (T. Vianu: *Generație și creație*, op. cit., p. 37—38).

Fraza criticului are o armonie interioară, care te prinde în plasa emoției, instruindu-te și delectîndu-te totodată. Iată un exemplu, din multele ce s-ar putea da: „În imaginea iubitei, care i se prezintă la un moment dat, el nu încetează să întrezărească pe femeia ale cărei mîngîieri legănătoare prefigurau, în copilăria lui, toate armoniile odihnitoare ale naturii, toate vrăjile cu care

firea adoarme chinuitoarea conștiință de sine a omului". (T. Vianu: *Figuri și forme lit.*, p. 64).

Am neglija o latură esențială a talentului literar al criticului dacă n-am pomeni și de arta evocărilor. Criticul Tudor Vianu este un maestru al evocării literare, reușind să reînvie figuri ale unor creatori pe care i-a cunoscut îndeaproape. Paginile mai vechi despre Macedonski — la ale cărui festivaluri literare a participat în tinerețea sa — sînt pline de savoare și respiră o caldă și generoasă umanitate. La fel, paginile despre poetul D. Iacobescu, cele despre Hortensia Papadat-Bengescu sau Sadoveanu, la care am adăuga pe cele mai recente — din *Jurnal* — despre Ovid Densusianu, G. Ibrăileanu, Liviu Rebreanu, Vasile Pîrvan, Ion Sava, Nottara și Camil Petrescu.

S-ar mai putea spune încă multe cu privire la arta criticului Tudor Vianu. Operele sale — importante prin problematica lor, prin originalitatea concepției, prin arhitectura și disciplina lor severă, prin pasiunea nobilă a ideilor — contribuie la sporirea interesului și a emoției artistice.

AL. A. PHILIPPIDE (OMUL, CRITICUL, POETUL)

Istoria literară ne-a transmis pînă acum puţine date biografice referitoare la Al. A. Philippide, fapt pentru care cercetătorul dornic de a se documenta pe această cale abia de află cîteva amănunte dispersate prin studiile sau lucrările de critică apărute înainte sau după 23 August 1944. În această privinţă, se pare că însuşi poetul a impus o anume discreţie, considerînd că „valoarea literară a unei opere nici nu creşte, nici nu scade prin cunoaşterea vieţii autorului". Totuşi, în lucrările de critică ale lui Al. A. Philippide se întîlnesc deseori referinţe biografice care pot ajuta la mai buna înţelegere şi explicare a operei. Cîteva asemenea amănunte esenţiale ale vieţii — smulse din documente sau intuite — sînt necesare în înţelegerea evoluţiei lirice a lui Al. A. Philippide şi a operei sale în întregul ei.

Fiu al renumitului filolog Alexandru Philippide (1858—1933)*), a fost profesor al Universităţii din Iaşi şi membru al Academiei române, autor al unor studii filologice şi literare cunoscute şi peste hotare — Al. A. Philippide s-a născut la Iaşi în anul 1900. De la tatăl său a moştenit desigur pasiunea ideilor clare, a studiului metodic, iar de la mamă — înclinarea spre meditaţie şi o

*) Dintre lucrările lui A. Philippide — bine cunoscute sînt îndeosebi următoarele: *Introducere în istoria limbii şi literaturii române* (Iaşi, 1888); *Istoria limbii române*, 1: *Principii de istoria limbii* (Iaşi, 1894); *Încercare asupra stării sociale a poporului românesc în trecut* (Iaşi, 1897); *Gramatică elementară a limbii române* (Iaşi, 1897); *Un specialist român la Lipsca* (Iaşi, 1909); *Curs de filologia sunetelor* (curs litografiat: 1920—21); *Originea românilor*, 1, 11, (Iaşi, 1925) ş.a. A colaborat la *Convorbiri literare*, *Arhiva* lui Xenopol, *Viaţa românească* şi reviste germane de specialitate.

sensibilitate ascuţită. Fire prin excelenţă înclinată spre visare şi-a însuşit prin educaţie o concepţie clasică. Învăţătura i-a ordonat gîndirea, fără să-i altereze totuşi fondul primar al sensibilităţii. Studiile universitare urmate în Germania şi Franţa i-au lărgit considerabil orizonturile. La vîrsta de 22 de ani cînd îşi face debutul editorial, poetul avea o profundă şi temeinică pregătire clasică. „În cîmpul clasic, poetul ştie tot" — notează G. Călinescu. Dar nu numai în domeniul clasic. Citeşte pe marii romantici, fiind atras şi de experienţele moderniste valabile. (Este printre primii cărtutari din ţara noastră care-l înţelege pe Kafka, despre care scrie chiar o cronică literară, în *Viaţa românească,* 1938). Se pare că una din marile desfătări intelectuale ale scriitorului este să-şi apropie culmile. Pasiunea lecturii, a studiului este la fel de precumpănitoare ca şi cea a creaţiei . . .

Primele poezii i-au apărut în paginile revistei ieşene *Viaţa românească,* la care colabora şi ilustrul său părinte. Mai apoi, întîlnim versuri de ale sale prin: *Însemnări literare, Gândirea, Lumea literară, Integral, Adevărul literar şi artistic* ş.a. Poetul s-a ferit să încredinţeze tiparului tot ce a scris. Este extrem de exigent faţă de sine însuşi atunci cînd este vorba de poezie. Astfel se şi explică faptul că între cele două războaie, n-a publicat decît trei volume de versuri: *Aur sterp* (Iaşi, 1922), *Stînci fulgerate* (Buc., 1930) şi *Visuri în vuietul vremii* (Buc., 1938). După 1944, poetul operează o selecţie şi mai riguroasă, publicînd o primă culegere în 1962 şi a doua, în colecţia „Cele mai frumoase poezii", în 1965. Foarte rar, întîlnim poezii ale sale în *Viaţa românească, Luceafărul, Tribuna* şi *Gazeta literară.*

Un sector important al activităţii sale îl constituie traducerile. În această direcţie, preferinţele sale merg înspre marii romantici. Prima culegere de tălmăciri îi apare în 1940 şi cuprinde selecţiuni din Hölderlin, Novalis, Mörike, Rilke (Buc., Fundaţii, 1940). Are de asemenea merite netăgăduite în împămîntenirea lui Baudelaire în limba noastră. O nouă culegere de *Flori alese* din *Les fleurs du mal* i-a apărut în 1957. A tălmăcit din poezia rusă şi sovietică pe Lermontov, Puşkin şi Maiakovski, din poezia germană pe Goethe, Schiller şi Heine, apoi din

Shakespeare, Tagore și Mao Tze-Dun. A mai tradus din Andersen, Herzen, Cernîșevski, Pogodin, Thomas Mann, J. Vallès, G. Courteline ș.a.

*

Al. A. Philippide s-a remarcat și în critica literară. În perioada dintre cele două războaie a popularizat prin eseuri și studii critice pe cîțiva dintre marii scriitori universali, iar mai apoi s-a aplecat cu dragoste și înțelegere spre poezia tinerilor, continuînd să scrie totodată studii și portrete literare despre acei scriitori cu care are anumite afinități. Astfel, scrie despre Andersen-povestitorul, din care a și tălmăcit, despre William Blake, despre Heinrich von Kleist sau despre Cehov, Lermontov, Schiller, Shakespeare, Verhaeren, Tagore sau Thomas Mann. Philippide — ca și Vianu — caută mereu și mereu să atragă atenția cititorilor spre culmile literaturii, ale culturii, spre acele faruri călăuzitoare pe drumurile vieții. Philippide consideră că omul de azi nu mai poate citi totul și, de fapt, nici nu trebuie citit totul, ci esențialul, *non multa sed multum*... „Nu sînt foarte mulți scriitorii — scrie Philippide — pe care îi citești, îi recitești, nu-i mai lași din mînă atunci cînd i-ai luat din bibliotecă, din care-ți pare rău că nu ți-a mai rămas ceva de citit după ce ai ajuns să-i cunoști în întregime și care sînt așa de bogați, de variați, de neprevăzuți, încît, ori de cîte ori i-ai citit, tot îți mai rămîn lucruri de descoperit la o nouă lectură" (cf. *Studii și portrete literare*, E.P.L., 1963, p. 153; în acest volum sînt adunate studii și articole publicate prin reviste, înainte de 1963; articole noi sînt înserate în volumul *Studii de literatură universală*, Editura tineretului, 1966).

*

Trăsăturile funciare ale omului și scriitorului Al. A. Philippide sînt: modestia, onestitatea și discreția. Niciodată n-a făcut caz de opera sa, deoarece are convingerea că „în literatură, cel mai bun judecător este timpul" (op. cit., p. 143). Are o înaltă conștiință despre datoria scriitorului care, după D-sa, constă în oglindirea inter-

pretativă a vieţii. Este imperios necesar însă ca acesta „să aibă neapărat grijă să oglindească realitatea cu oglinda lui, lucrată şi şlefuită de el însuşi şi nu cu oglinda vecinului“ ... Detestă impostura, egoismul şi lipsa de pregătire a scriitorului. Scriitorul, afirmă Philippide, trebuie apreciat şi după cărţile pe care le-a citit, după autorii pe care îi cunoaşte... În portretele şi studiile sale, Philippide foloseşte adesea acest criteriu de apreciere. De pildă, scriind despre W. Blake, menţionează — pentru mai buna înţelegere a portretului său — că „Biblia, Shakespeare şi Milton l-au întovărăşit toată viaţa“ (op. cit., p. 123). Despre Friedrich Schiller, scrie: „Pe Shakespeare, Schiller l-a citit şi l-a studiat încă din epoca în care a scris *Hoţii*... La fiecare epocă importantă a activităţii sale literare, Schiller a suferit influenţa lui Shakespeare într-un fel anumit“ (p. 208).

Datoria criticului literar, după Philippide, constă însă şi în stabilirea înrudirilor spirituale, a afinităţilor existente între scriitorul cercetat şi înaintaşii sau contemporanii săi. Pe scară mondială se produc în permanenţă schimburi culturale şi de idei, influenţe şi legături semnificative pe care criticul este dator să le pună în lumină. „Există — scrie Philippide — un schimb literar internaţional (...) O literatură mare primeşte şi dă, uneori însă nu în acelaşi interval de timp“ (p. 91—92). În lumina acestui principiu, Philippide constată şi subliniază în opera sa critică interesante influenţe şi înrudii spirituale între marii scriitori aparţinînd unor naţiuni diferite: Romain Rolland — Tolstoi sau Cehov — Catherine Mansfield... Ceea ce nu trebuie să uite criticul literar în analiza operei literare — după Philippide — este pe lîngă *„calitatea valorii literare“* — aceasta fiind un lucru esenţial — şi pe aceea *„şi mai ales a valorii sale adînc umane“* (p. 145). Ca şi Vianu, Philippide este — în critică — un umanist preocupat în egală măsură atît de valoarea literară, de stilul operei, dar şi de valoarea etică a operei literare. Astfel, cercetînd poezia lui Tagore, Philippide ajunge la concluzia că trăsătura esenţială a poetului indian este „îmbinarea unei puternice individualităţi cu ceea ce este uman“.

Scanned with OKEN Scanner

Un procedeu caracteristic încercuirii critice profesate de Philippide este paralelismul. Astfel, între Andersen și Creangă, Philippide stabilește o interesantă și deosebit de instructivă paralelă: „Andersen își aduce aminte de căsuța copilăriei lui din strada Morii din Odense, așa cum își aduce aminte Creangă de căsuța din Humulești, în care a copilărit. Locurile și împrejurările pot fi deosebite, deosebite sînt și firile celor doi scriitori, totuși și la unul și la celălalt găsim aceeași contemplare înduioșată și transfiguratoare a unei copilării petrecute în condiții grele de viață săracă (e drept că la Creangă poate mai puțin grele decît la Andersen)" (p. 96). Paralelismul se continuă și mai departe pe mai multe pagini, reținîndu-se fapte caracteristice, surprinzătoare (p. 110—111). Criticul îndrăgește disocierile. Amintim în această privință cîteva dintre cele mai remarcabile disocieri ale sale, cum ar fi cea operată între realismul rus, cel francez și cel englez. Realismului rus, după Philippide, îi este caracteristică teza socială; celui francez — obiectivitatea lipsită de tendințe sociale sau morale, iar celui englez — psihologismul, simțul individualității și tratarea chestiunilor de etică. Philippide conclude apoi că realismul francez se află la antipodul celui rus și englez, între ultimele putîndu-se stabili mai ușor punți de legătură. De asemenea, disocierea între tragedia antică elină și tragedia modernă a lui Shakespeare . . . (p. 242). O disociere demnă de menționat este cea dintre romantism și realism: „Romanticul este înclinat către vis, către interpretare subiectivă, către fantezie; realismul, către observația exactă, către oglindirea realității, extrăgînd din realitate ce e caracteristic și esențial și nu reproducînd de-a valma realitatea, ceea ce constituie un mod naturalist de a vedea, plat și superficial" (p. 81—82). În altă parte, Philippide venea cu noi amendări: „. . .În același timp însă, o percepere foarte precisă a realității nu exclude de loc creație romantică. Balzac este în această privință exemplul cel mai strălucit al unei firi delaolaltă vizionare și realiste, realist în culegerea elementelor din lumea exterioară, vizionar întotdeauna în momentul creației artistice. Nici unul dintre marii scriitori „realiști" nu este pe de-a-ntregul realist. Creația literară este transformare, prelucrare, transfigu-

rare a realității. Chiar cel mai realist dintre scriitori va da din lumea exterioară o imagine retușată de propria lui personalitate. Dacă nu face acest lucru, el nu este un creator... Nu există, în marea creație literară, decît trepte ale transfigurării realității". Și, în concluzie: „Romanticul este un om pentru care visul există și există ca o adîncă, gravă și fecundă realitate" (cf. *Introducere* la: Poeme de Hölderlin, Novalis, Mörike, Rilke, Buc., 1940, p. 7). Considerăm că aceste precizări își păstrează pe de-a-ntregul actualitatea. Philippide mai îndrăgește — în critica literară — și cercetarea așa-ziselor antinomii. De pildă, îl pasionează elucidarea antinomiei clasic-romantic. După Philippide, „romantismul, înainte de a fi un curent literar, este un mod de a simți și de a interpreta realitatea"... El, (romantismul) „nu se poate dobîndi prin educație, prin cultură, prin exercițiu", așa cum se întîmplă, de pildă, cu clasicismul care se poate dobîndi, învăța: „Te naști romantic, poți deveni clasic". Concluzia este că termenii acestei antinomii sînt criticabili. În critica literară, Philippide este pentru circumscrierea precisă a termenilor cu care se lucrează. De aceea, datoria criticului este și de a reconsidera potrivit concepțiilor actuale anumiți termeni și noțiuni consacrate. O noțiune foarte des utilizată este cea de *clasic*. Analizînd această noțiune, Philippide conclude că scriitor clasic poate fi socotit astăzi acel scriitor care contribuie într-un fel sau altul, „direct sau subînțeles, prin sugestiile pe care le stîrnește la afirmarea solidarității umane" (p. 79). Un clasic este deci acela „de la care se poate învăța ceva" (p. 82).

După ce a elucidat acest termen, Philippide urmărește să afle cărora dintre scriitorii de azi li se poate atribui caracterizarea de *clasic*, adică de scriitor care contribuie într-un mod eficient la afirmarea solidarității umane... Pe de altă parte însă, cercetînd operele unor mari scriitori din trecut, Philippide este pasionat să afle ce este *modern*, ce corespunde încă sensibilității și exigențelor epocii noastre. Astfel, cercetînd — de pe pozițiile avansate ale epocii noastre — opera unui vizionar mistic ca William Blake, Philippide ajunge să constate că „ceea ce cîntă el nu este însă antic sau medieval, ci foarte modern. Pe harpa vechilor barzi, el intonează imnul liber-

tății și al păcii și tună împotriva tiraniei și a războiului, într-un limbaj în care, în chipul cel mai curios, tonul biblic se îmbină cu imagini îndrăznețe, cu metafore noi, cu niște asociații verbale numai ale lui, de o mare originalitate stilistică“ (p. 138).

În fond, *modernitatea clasicilor*, ca și *clasicismul modernilor și contemporanilor*, înseamnă — la Philippide — același lucru și anume: afirmarea unei opere literare în primul rînd prin valorile ei profund umane și în același timp prin originalitate stilistică. Philippide se dovedește deci — în critica literară — un umanist cu o atotcuprinzătoare viziune asupra lumii și a vieții... În general, în cercetarea operei literare, indiferent că este clasică, modernă sau contemporană, Philippide propune depistarea a ceea ce este durabil, a ceea ce rămîne. De aceea, criticul are datoria să sesizeze în primul rînd trăsăturile esențiale ale unei opere, ale unui scriitor. El, criticul, trebuie să insiste asupra valorilor umane și artistice ale operei, să stabilească ce se potrivește mai bine cu talentul scriitorului cercetat.

În problema talentului, Philippide socotește că în procesul de creație lucrează doi factori: „talentul, care este dat, și meșteșugul, care se învață“ (p. 55). Consideră că talentul trebuie consolidat prin exerciții. Între talent și meșteșug există raporturi necesare: „talentul fără meșteșug căpătat prin exercițiu nu poate crea valori literare durabile“, scrie Philippide (p. 56). Și mai departe: „În artă, nimic nu este oferit de-a gata, totul trebuie, de fiecare dată, lucrat de la început, de la prima piatră de temelie pînă la statuia din vîrful monumentului“. (p. 57). Prin exercițiu, poetul de talent învață să prețuiască una din cele mai apreciate calități ale stilului: *concizia* și totodată „facultatea de a alege, de a deosebi ce este esențial și ce nu este“ (p. 58). După Philippide, exercițiul, lectura sistematică, studiul atent al scriitorilor de valoare, compararea operelor literare și stăpînirea limbii sînt condițiile indispensabile înfloririi și dezvoltării talentului nativ.

Philippide a militat cu consecvență și principialitate pentru o poezie care să exprime „o simțire adîncă“ exteriorizată prin „mijloace de expresie cît mai personale și mai strălucite“, evitînd bineînțeles forma goală și ciu-

dăţeniile menite să epateze şi să ameţească pe cititor" (p. 14). Philippide a combătut poezia encomiastică în care se făcea evidentă „preamărirea deşartă şi sonoră" şi pe acei versificatori care cultivă „exaltarea vană şi vagă îndreptată de cele mai multe ori către abstracţii învăluite de aburi mistici" (p. 19). Rolul adevărat al poeziei este de a atinge „coarde adînci în inima oamenilor de pretutindeni" ajutîndu-i „să se cunoască mai bine pe ei înşişi" (p. 194).

Criticul apreciază că una din marile datorii ale poeţilor de valoare ai unui popor este şi aceea de a răsădi în limba poporului său florile de poezie străină. În această privinţă, Philippide reface legătura cu Eliade Rădulescu, părintele literaturii române moderne, care primul a pus problema necesităţii traducerilor unor capodopere universale în limba română. Criticul consideră — în această privinţă — că unul dintre ţelurile principale ale aceluia ce traduce este de a căuta şi a găsi pentru poetul tradus „tonul cel mai potrivit, cel mai apropiat în româneşte de tonul original". De aceea, „traducătorul de versuri trebuie să evite sensul literal, cuvînt cu cuvînt, traducerea juxtalineară" (cf. *Introducere la poeme . . .*, p. 27).

În concluzie, putem afirma că ceea ce îl deosebeşte pe Philippide în critica literară de alţi confraţi ai săi este în primul rînd pasiunea pe care o depune în a descoperi la autorul cercetat acel „sunet inimitabil", „secretul poeziei", „însuşirile caracteristice", „valoarea literară", dar în aceeaşi măsură, ba poate şi mai mult, „valoarea adînc umană" a unei opere literare. De aceea atenţia sa e reţinută cu precădere de acele cărţi faţă de care ai mai mult decît „un interes literar" şi anume, ai şi „un sentiment de prietenie" . . .

*

Aspectul principal, esenţial al activităţii lui Philippide nu-l constituie însă critica literară, ci poezia. În cîmpul literaturii noastre dintre cele două războaie mondiale, Philippide este — alături de Arghezi, Blaga şi Barbu — unul dintre poeţii reprezentativi ai epocii. În poezie, Philippide şi-a descoperit un drum al său, nebătut de alţii, remarcîndu-se — în primul rînd — prin

Scanned with OKEN Scanner

concepția sa despre viață și artă, prin aspirația spre perfecțiune, spre ceea ce este etern: „Caut ceea ce durează" — declară poetul însuși într-una din poezii *(Viața alături)*. Cercetează atent și pasionat realitatea exterioară, dar simte marea bucurie a întoarcerii spre lumea interioară. Caută cu înfrigurare să descifreze acel „cîntec uriaș", să-i dezvăluie „firea simplă și adîncă". Îl chinuie, însă, — ca și pe Hölderlin — sentimentul neîmplinirii, al nerealizării plenare: „O cîntecul acesta fără nume / Am să-l aud și-n pragul morții oare? / Voi izbuti în clipa mea din urmă / Să pot cunoaște fără dor și spaimă / Pe cîntărețul cel ascuns în mine?" *(În marile singurătăți)*. Suprema bucurie și satisfacție și-o află în creația artistică: „M-atîrn de tine, Poezie, / Ca un copil de poala mumii / Să trec cu tine puntea humii / Spre insula de veșnicie / La capătul de dincolo al lumii" *(M-atîrn de tine, Poezie)*.

Pe planul cunoașterii, poetul este în căutarea unor certitudini, al unui adevăr în care să poată crede, pentru care să se poată jertfi: „Cum aș fi vrut un fir de adevăr! / Un adevăr — o, fie cît de mic!" Ca și Arghezi, încearcă să descopere acest adevăr pe plan metafizic, în credințe în divinitate, dar „sătul de-avîntul van, de visul mic", simte oboseala căutărilor: „Tu care-ai plămădit pe om din humă, / Spre tine-acum nădejdea mea se-ndrumă. / Adînc și mult te-am căutat: nu te-am găsit. / Belșug de vis în mine port și-s obosit" *(Cîntecul Nimănui)*.

Detestă „gîndul nemernic" și „dorul milog". Între rugă și cîntec — preferă cîntecul; între rațiune și viață — valabilă i se pare ultima. De aceea, pe planul artei, poetul caută o evadare din abstracțiune, din lumea gîndirii, spre concret, spre trăirea autentică, preferînd cunoașterea directă, intuitivă, a vieții: „Vreau pădurea întreagă, nu frunza cu nervi subțiri. / Sîntem sătui de iscusite tălmăciri" *(Declamație)*.

Toți criticii și istoricii literari de pînă acum i-au aflat înrudiri cu marea poezie romantică. George Călinescu îl apropia de Edgar Poë, Baudelaire, Novalis, Hölderlin. La rîndul său, Al. Piru îl consideră ultimul mare poet romantic, alături de Blaga și Arghezi, „din descen-

dența marilor romantici germani Hölderlin, Novalis și Mörike, împrospătat cu fiorii noi ai poeziei lui Baudelaire și Rilke“ (*Cuvînt înainte*, la ediția „Cele mai frumoase poezii“, 1965, p. 6). Alții (Eugen Lovinescu, Ion Biberi), i-au găsit certe înrudiri cu moderniștii. Tudor Vianu — la rîndul său — îi afla înrudiri spirituale cu Shelley. Desigur, toți acești iluștri comentatori au dreptate. În operele marilor creatori se pot descoperi variate ecouri ale unor lecturi din autorii preferați. Însuși Philippide, în lucrarea sa critică, recunoaște existența înrudirilor dintre marii creatori, de pe meridiane sau din epoci diferite. Esențiale sînt însă acele înrudiri de substanță, de concepție, de orientare. Ori, în această privință, Philippide este mult mai aproape de Gide. Ca și acesta, poetul trăiește și împărtășește o experiență estetică asemănătoare. Sătul de toate deliciile secrete ale lecturilor, poetul — ca și afinul său — propune aruncarea cărților: „Azvîrle-n gîrlă mormanele de cărți / Cu suflete în file ca-n ierbare“. Eliberat de influențele livrești, descoperă adevărata bucurie în trăirea autentică, proferînd un panteism păgîn, mitologic: „Mă simt legat de-ntreaga fire. / Vreau să m-amestec pe deplin / Cu plasma din adînc a vieții / Să fiu la fel cu-acel elin / De care pomenesc poeții. / Și căruia, în vremuri vechi, / Un zeu îi dase drept pedeapsă / Să-i crească frunze din urechi / Și negre rădăcini din coapsă“ *(Dintr-o călătorie)*. Trăirea directă îi aduce mai mari satisfacții decît cunoașterea mijlocită. „Il ne me suffit pas de *lire* que les sables des plages sont doux; je veux que mes pieds nus le sentent. Toute connaissance que n'a pas précédé une sensation m'est inutile... Amoureuse beaute de la terre, l'effloraison de ta surface est merveilleuse!“ — scria Gide în *Les nourritures terrestres*. La rîndul său, Philippide își comunică satisfacțiile contactului direct cu viața: „Mă bucuram de flori, de vînt, de viață, / Și mă simțeam la mine-acasă / Oriunde pe pămînt, // Mă bucuram de mine ca de-o plantă / Pe care-o crești cu grijă, zi de zi / Și-un singur gînd aveam: tot înainte“ *(Ceasul greu)*. Nici unui alt poet român nu i se potrivesc mai bine aceste confesiuni gidiene: „Tu ne sauras jamais les efforts qu'il nous a fallu faire pour nous intéresser à la vie; mais

maitenant qu'elle nous intéresse, ce sera comme toute chose — passionnément".

Asemenea lui Gide, poetul tînjește după „un tărîm de inedit azur / în care nici o amintire nu vibrează". Ceva mai mult, poetul aspiră nu numai la simpla desprindere de pămînturi cunoscute („Mîni plec din țara asta cu cerul învechit"), dar chiar la despersonalizare prin contemplare, văzînd în asta o treaptă spre desăvîrșire. Cînd nu are de unde să mai plece, poetul își părăsește propriul suflet, reîntorcîndu-se însă la el ca spre un izvor primordial. Privind în apele sufletului, poetul își zărește acolo chipul cel adevărat și caută o salvare în artă: „De ce să-ncerc s-astîmpăr cutremurul din fund? / Mai bine alba spumă trecătoare / S-o-ncremenesc statornic în gerul unui gînd: / Zăpadă cu străfulgerări de soare" *(Mărturisire)*.

Stăpînit de euforia luminii, înalță o rugă soarelui, implorîndu-l să-l preschimbe în crin, pentru a-și afla astfel salvarea tot în planul estetic: „Văzduhul tot tu fă-l să intre-n noi; / De tine pînă-n creștet să fim plini; / Polenul tău să ne preschimbe-n crini, / Și zîmbitori să stăm în preajma ta și goi!" Acest avînt funciar spre lumina solară, (într-alt loc poetul mărturisește: „aș fi vrut să mă fi născut soare"), simbolizează aspirația spre nemurire a artistului.

Detestă trecutul, intuind falsitatea amăgitoarelor lui chemări: „Îmi mint patetic lenea de-a mai simți și-aud / Cum cîntă fals vioara trecutului, nervoasă. / Să tacă! Bate-n suflet trecutul ca un surd: / Îi zvîrl pomana stearpă a versului din coadă!" Horațian, găsește că: „Timpul tot e-n clipă și lumea după frunte. / Și viața-i ne-ncepută ca apele de munte". Pe aceeași coardă, cu vădit caracter aforistic, întîlnim presărate în poezia sa multe alte versuri din care se închegă o concepție despre lume și viață, concepție prin excelență hedonistă, epicureană, uneori însă pătată și de stoicismul lui Epictet. Din prima categorie, reținem aceste versuri: „Și pentru mine tot ce nu-i prezent e moarte!"; sau: „Clipele sînt semințe și flori"; și: „Viața-i făcută din fulgere și cenușă. / . . . / Viața-i cu drumuri și gropi, cu pîine și apă"; sau: „Vremea nu are odihnă, ca o cumpănă șchioapă"; și „Moartea-i poarta

Scanned with OKEN Scanner

deschisă la care nu mai bați" ... Din a doua categorie, reținem aceste versuri: „Să mergem către zările urîte / Și să scăpăm de grija de-a dori!" ... Pe plan filosofic, scepticismul se manifestă și în înscrierea sentimentului de amărăciune determinat de zădărnicia căutărilor, privite, bineînțeles, din perspectiva eternității: „Amăgitoarea nălucire / A unui dor amar de nemurire / Ademenește biata omenire". Variațiuni pe aceeași temă filosofică se întîlnesc adesea la Philippide, care nu rămîne străin nici de îndoiala metafizică a lui Descartes: „Nimic în mine nu mă-mbie / Să cred în viitoarea mea mumie. / Încerc să-mi făuresc din îndoială, / Din visuri și melancolie, / O amăgire-originală".

Pe plan estetic, poetul nu rămîne totdeauna consecvent acelorași principii. De altfel singur se declară partizanul unei estetici a contrastelor: „Tot ce-i contrast m-atrage și-n mine, ca-ntr-o seră, / Cresc brazii nalți alături de cactușii buboși" *(Frontispiciu)*. Credincios acestei profesiuni de credință, Philippide cultivă — pe de o parte, și în cea mai mare măsură — reflectarea poetică a vieții „cu trup de aur și solzi de glod", dar și o poezie a cugetării abstracte, a ideilor. Contemplarea ideilor se dovedește tot atît de rodnică pe tărîmul poeziei ca și cea a vieții concrete: „Cînd suflă-n mine vîntul cel curat, / Venit din Alpii cugetării pure / Sînt în adîncul meu ca o pădure / Din care păsările guralive au zburat. // Și-atunci alung din mine tot ce-i dușman ideii, / Vremelnici idoli și-alte ilustre pocitanii / Gînd peste gînd încalec, să urc să-mi răstorn zeii, / Cum munte peste munte puneau cîndva Titanii" *(Feerie)*. Cugetarea — devenită materie poetică — îi dezvăluie frumusețile conciziei; „vremelnici idoli și alte ilustre pocitanii" nu se referă numai la conceptul baconian despre cele „patru feluri de *idoli*, care stăpînesc mintea omenească": idolii tribului, idolii peșterii, idolii forului și idolii teatrului (*Bacon*, cartea 1, XXXVIII—XLIV), ci și la devierile stilistice, care pot ascunde sau întuneca puritatea ideii.

Una dintre cele mai frumoase creații de concepție este *Izgonirea lui Prometeu*, pe care Vianu o consideră „din cele mai uimitoare poeme ale acelui moment literar" ... (cf. Tudor Vianu: *Studii de literatură universală*

şi comparată, Ed. Academiei, 1963, p. 626). Descifrăm în acest poem liric cu elemente dramatice nu numai motivul „năzuinţei spre libertate, trădată necontenit în lunga experienţă istorică a omenirii, care n-ar prăvăli pe vechii zei, decît pentru a se supune altora noi" — cum precizează Tudor Vianu — ci şi motivul omului de geniu dornic de a fi de folos semenilor săi, dar care se convinge de versatilitatea omenească şi-şi află o bucurie amară în suferinţă, în izgonirea lui din mijlocul celor pe care i-a ajutat să-şi depăşească limitele meschine ale fiinţei lor. Credem că între Prometeul lui Philippide şi Hyperion al lui Eminescu se pot stabili mai semnificative apropieri decît între Prometeul lui Philippide şi cel al lui Eftimiu. Eroul lui Philippide, ca şi Luceafărul vrea să-şi afle bucuria şi rostul vieţii în jertfa supremă pentru binele oamenilor. Constată însă că oamenii nu-i pot înţelege jertfa şi nu se pot apropia de el cu dragoste. Spre deosebire de Luceafăr care — în urma trădării Cătălinei — se retrage în lumea lui senină şi nemuritoare privind cu dispreţ la cei ce trăiesc în „cercul strîmt", Prometeul lui Philippide este chinuit de dorul unei noi jertfe pentru o nouă omenire însetată de libertate. Prometeul lui Philippide îşi află astfel justificarea în acţiunea permanentă pentru binele oamenilor, fără să aştepte niciodată recunoştinţa acestora: „M-aţi izgonit! . . . / Mă-ntorc în nemurire. / Să-mi caut altă omenire-n loc; / Să-i dau şi ei mistuitorul foc; / Şi ferecat de-o nouă-nlănţuire, / S-aştept să se mai năruie un cer, / Să nu mai latre înc-o omenire; / Şi-aşa din izgonire-n izgonire, / Să-mi port prin Haos rîsul meu stingher". Aceste versuri ne îndreptăţesc să credem că Prometeul lui Philippide nu este un „revoluţionar dezabuzat", ci un simbol al generozităţii ultragiate.

Nu trebuiesc ignorate din poezia lui Philippide nici înclinaţiile romantice. Poetul cultivă cu predilecţie introspecţia şi poezia autocunoaşterii. Modalitatea de exteriorizare o constituie confesiunea de tip rousseau-ist. Cuvîntul cu cea mai mare frecvenţă, întîlnit de-a lungul acestor confesiuni lirice este *suflet:* „Mi-e *sufletul* adînc ca o poveste"; „Mi-e *sufletul* o năruire de statui" . . .; „Mi-am plăsmuit un *suflet* din ţandări de bolid"; „Mi-era

pustiu în *suflet*"...; „Mi-e *sufletul* un steag cu pînza arsă"; „Mi-e *sufletul* ca unul din aceste / Ciudate manuscripte palimpseste"; „În *suflet* numai vîsle, în cuget numai dor!"; „Mi-e *sufletul* de vechi amurguri plin / Şi-n mine plînge-un cîntec fără grai"... etc.; uneori poetul dialoghează chiar cu sufletul: *„Suflete*, povesteşte amurgul în păduri"... *(Odă sihastră).*

Caracteristică poeziei lui Philippide este şi predilecţia spre stările onirice. Poetului îi place popasul „la ţărmurile somnului cel lung" şi urcă „în luntrea somnului", pentru a pluti „pe mările tăcerii dinlăuntru"... Visează la desprinderea de propriul eu, dar şi la „miracolul acestor ciudate dup-amiezi", despre care în alt vers exclamă: „Ce dup-amiezi ciudate, învăluite-n vis!" Eminescian, poetul se apleacă peste „izvoarele-amintirii" şi, pe cînd „vremea-ncetinită şi-ntinde apa grea", poetul are mirajul unei lumi vrăjite care se coboară în el: „Amestec de-anotimpuri, de dimineţi şi seri, / Alcătuind o lume găsită nicăieri, / În care se-ntretaie ca nişte zvonuri line / Atîtea visuri toate cîte-au trecut prin mine / De la-nceputul celei mai vechi copilării" *(Miraj).*

Poetul îmbină visul cu satira: „Şi cumpănindu-mi visul cu rînjetul satirii / Fac lumea după chipul şi-asemănarea mea" *(Frontispiciu).* Philippide evadează în vis, scîrbit de peisajul conformist contemporan. Eugen Simion pune în legătură formele de evaziune cu atitudinea de negare a unei lumi „ce-a pierdut sentimentul sublimului şi purităţii". Referindu-se la Philippide, Eugen Simion afirmă pe bună dreptate următoarele: „Poezia lui Philippide (...) adînceşte recluziunea romantică şi dă, în sens eminescian, o mare extindere evadării onirice. Se închide în propria ei sferă de cristal, refuzînd orice contact cu lumea din afară. *„Nici un vers pentru contemporani"*, proclamă poetul, cu un adînc dispreţ de contingenţele apăsătoare" (cf. *Gazeta literară*, nr. 13/1963 şi *Poezia contemporană* — culegere, B.p.t., 1964, p. IV—V, prefaţa).

Evaziunea în natură, caracteristică de asemenea poeziei lui Philippide, trebuie conexată tot protestului împotriva unei lumi prost întocmite la care acesta nu poate adera. Poetul este receptiv faţă de natură, pe care — ca

Scanned with OKEN Scanner

și Macedonski, un citadin „captiv al marelui oraș" — o descoperă tîrziu, dar odată aflată o cultivă stăruitor. Știe să descifreze în jurul său sensuri noi, reținînd îndeosebi laturile umoristice ale peisajului: „Bostani cu pîntec cobză, blînzi și lucii, / Cu coada sfîrlă verde, dorm prin iarbă; / Un brad bătrîn tot mormăie în barbă / Că i-au furat culoarea-n miros nucii. / Pitit în brusturi, un bătrîn pitic / Mănîncă morcovi c-un motan peltic" *(Pastel)*. În alte părți, se face evident umorul grațios: „Din deal clopotniți strîmbe vin la vale / Pe Papă să-l întîmpine în cale, / Voioase atîrnîndu-și în urechi / Cerceii clopotelor lor străvechi". În unele pasteluri, se presimt ecouri minulesciene: „Pe la fereastră, / Ca un bătrîn cîntînd din flaut, trece / Vîntul rece, / Cu-atîtea vise-n traista lui albastră. / Bătrînul vînt s-a dus departe, / Pe drum trezind ecourile moarte" *(Seninătate)*. Alteori, apar și ecouri din Topîrceanu, ca de pildă în următoarea strofă din *Preludiu de toamnă:* „De-acum, se lasă iarăși pîcla deasă, / Și ca o babă-n haine de mireasă, / Cu trena lungă încîlcită-n spini, / Se plimbă Toamna prin grădini". Cel mai adesea tabloul de natură are corespondențe în planul psihic, ca în poezia *Vînt:* „Hau! hau! / În astă-seară vîntul s-a strîns în cap și urlă ... / Și gîndurile, șerpi, plesnesc din coadă, / Și se tîrăsc prin cap în lung și-n lat, / Și șuieră și-ncep să roadă, / Hau! hau! Și șuieră, și urlă, și se zbat!" Demn de reținut este și faptul că Philippide nu rămîne străin nici de peisajul industrial *(Uzina)*, surprinzînd întrepătrunderea dintre „gînd și oțel".

O caracteristică funciară a poeziei lui Philippide o constituie absența totală a poeziei erotice. Cîmpul tematic se limitează la problemele etern-umane, la notarea stărilor sublime, la surprinderea unor aspecte ale peisajului. „În lirica lui somptuoasă și neagră, prin tema escatologică, prin substanțialitatea gnomică. Al. A. Philippide are aspecte de poet mare" — conclude G. Călinescu în a sa *Istorie a literaturii de la origini pînă în prezent* (p. 753). Și tot aici: „Însă simțul infinitului nu este singura reacțiune față de mersul implacabil al lumii". Al. A. Philippide a ținut seama de această rezervă a lui George Călinescu și, mai tîrziu, a încercat sunetul unor strune noi, lucru subliniat și de unii dintre recenții cer-

cetători (Ov. S. Crohmălniceanu, în *Prefață* la vol. de *Poezii*, apărut în 1962; Al. Căprariu, în *Tribuna*, nr. 20/1963; Cornel Regman în *Luceafărul*, nr. 3/1965 etc.).

Ultimele poezii ale lui Philippide sînt creații de elevație luminoase, de descifrare a unor sensuri noi ale frumuseților naturii înconjurătoare, dar și ale științei actuale. Una dintre aceste poeme, *Incomunicabilul*, introduce pe cititor în lumea suprem-poetică a cuceririlor științei contemporane, readucîndu-l din nou printre oameni. (O analiză a poemului a se vedea la Cornel Regman, art. citat în *Luceafărul*).

La capătul întreprinderii noastre, sîntem în măsură să afirmăm că întreaga poezie a lui Philippide este de fapt o continuă meditație asupra lumii și rosturilor omului. „Viața-i cu drumuri și gropi, cu pîne și sare“ — conclude poetul. Rostul omului îl află în aspirația spre nemurire, care se poate realiza prin artă, dar și în acțiunea permanentă pusă în serviciul umanității. Philippide a modelat aceste idei în tiparele unei sensibilități armonioase. Umanist profund, Philippide se înscrie în literatura noastră ca un poet al esențelor luminoase și al sensurilor majore ale existenței.

Scanned with OKEN Scanner

ARTA ŞI LITERATURA ÎN CONCEPŢIA LUI AL. DIMA

I

Al. Dima face parte din categoria cercetătorilor serioşi şi sobri, cu o temeinică formaţie filosofică pentru care actul critic izvorăşte dintr-o profundă necesitate lăuntrică obiectivă de clarificare a problemelor literare şi filosofice ale epocii în care trăieşte. Pasiunea de literatură şi filosofie se manifestă încă din anii studiilor secundare — la Turnu-Severin. În această perioadă îndrăgeşte poezia franceză şi încearcă realizarea unor echivalenţe româneşti din poezia parnasiană a lui Sully Prudhomme. Una din traducerile sale — celebra poemă *Le vase brisé* — trimisă revistei *Ramuri*, de la Craiova, reţine atenţia lui Nicolae Iorga, care-i şi răspunde încurajator la poşta-redacţiei. Este neîndoios că şi această întîmplare a jucat un rol hotărîtor în orientarea tînărului de atunci spre studiile de literatură. După terminarea liceului, în 1925, se înscrie la Facultatea de litere şi filosofie din Bucureşti, urmînd concomitent cursuri de literatură şi filosofie (sociologie). Teza de licenţă *(Despre problema familiei)* obţine din partea sociologului D. Gusti cea mai înaltă preţuire.

Încă din anii de studenţie, Al. Dima se afirmă ca un spirit scormonitor, analitic, preocupat deopotrivă de fenomenul literar şi filosofic. Publică, în această perioadă, cîteva studii în revista *Datina*, care apărea la Turnu-Severin sub redacţia lui Mihail Guşiţă, una din revistele de provincie care au secondat mişcarea tradiţionalistă din acel timp. (La Cernăuţi, cu aceeaşi orientare, apărea *Junimea literară;* la Iaşi — *Gândul nostru;* la Suceava — *Făt-Frumos;* la Craiova — *Năzuinţa* etc.). Alte studii ale sale apar prin reviste ca: *Secolul, Ramuri, Familia* ş.a.

După terminarea studiilor superioare, Al. Dima funcționează timp de 14 ani în învățămîntul secundar prin diferite orașe de provincie (Rîmnicu-Vîlcea, Sibiu). Își trece examenul de capacitate în 1931 și după aceea își desăvîrșește pregătirea de specialitate în Germania, la Universitățile din Berlin și München, sub îndrumarea prof. Konrad Hahn — din Berlin — și A. Bach — de la Bonn. În urma unei atît de perseverente și serioase pregătiri profesionale, în care timp cercetătorul continuă să fie mereu prezent în publicistică, Al. Dima își asumă răspunderea și de animator al vieții culturale din Sibiu, unde înființează gruparea *Thesis* — dovedind cu prisosință că se pot face lucruri mari și pe loc îngust. În 1938, își susține doctoratul în litere, trecînd după aceasta, în urma unui concurs, în învățămîntul superior. (Părerea lui Al. Dima este că cele mai bune cadre pentru învățămîntul superior ar trebui promovate din învățămîntul mediu, după ce au dovedit aici însușiri didactice și științifice).

Dacă debutul publicistic al lui Al. Dima datează încă din anii liceului, apoi debutul editorial se produce abia în anul 1933, cînd — în editura Datina din Turnu-Severin — publică prima sa carte, intitulată *Aspecte și atitudini ideologice*, care se înscrie pe linia preocupărilor sale constante de filisofia culturii, folclor, istorie, estetică literară și filosofică. În acest prim volum, cercetătorul își adună studiile sale răspîndite prin diferite reviste între 1927—1933. În continuarea acestor preocupări, de-a lungul anilor, Al. Dima publică alte numeroase titluri de lucrări, care îl recomandă — după caracterizarea lui Tudor Vianu — ca pe un „scriitor limpede și judicios, capabil să urmărească multă vreme o problemă și să organizeze în jurul ei o informație completă, obținînd concluziile sale cu spirit critic și cu măsură"... (citat apud Al. Dima: *Titluri și lucrări*, Sibiu, 1942, p. 15). Astfel, în 1934, la Cluj, îi apare un eseu despre *Izvorul folcloric al poeziei religioase a lui Ion Pillat*, folosit și de cercetarea actuală (cf. Aurel Rău, *Introducere la Ion Pillat: Poezii*, E.P.L., 1965); în același an, la Sibiu (Editura „Dacia traiană"), îi apare un studiu despre *Motive hegeliene în scrisul eminescian*, care a suscitat un viu

interes în critica vremii. Un an mai tîrziu, tot la Sibiu, în editura grupării Thesis, al cărei animator era, îi apare studiul despre *Al. Odobescu*, care deschide colecția și, — tot acum —, ediția critică a *Nuvelelor lui Al. Odobescu* (Buc., 1935). În 1936, la Fundații, i se publică un amplu studiu, *Zăcăminte folclorice în poezia noastră contemporană*, încununat cu premiul editurii pe anul respectiv și, în *Revista fundațiilor ...* articolul *În marginea operei lui Mihai Eminescu, de G. Călinescu* (nr. 1). (Alte recenzii despre lucrări literare contemporane îi apar în *Familia* — despre romanul *Mite*, de Eugen Lovinescu, și în *Gând românesc* — despre *Corespondența lui Caragiale cu Zarifol)*.

În 1938, publică la Sibiu un remarcabil studiu de istorie literară: *Cei mai rodnici ani ai vieții lui George Coșbuc. Poetul la Sibiu* — studiu indispensabil oricărui cercetător al operei lui Coșbuc, citat în toate lucrările serioase apărute după 23 August 1944 (de pildă: D. Micu în *Studiu introductiv*, la ediția de *Versuri*, E.P.L., 1961). În același an, la Craiova, îi apare *Fenomenul românesc sub noi priviri critice*, lucrare indispensabilă pentru stabilirea profilului cercetătorului. Pe linia preocupărilor sale filosofice redactează și capitolul despre *Filosofia germană. Mișcarea romantică* — inclus în *Istoria filosofiei moderne*, vol. II: *De la Kant pînă la evoluționismul englez*. În 1939, i se tipărește lucrarea de doctorat *Conceptul de artă populară*, distinsă cu Premiul Academiei române. în același an, la Viena, în *Der getreue Eckart*, i se publică lucrarea *Das rumänische Dorf* — o prezentare literară pitorească a satului românesc. Mai colaborează cu *Südestdeutsche Forschungen* din München, ș.a. În 1940, apare monografia despre *Sibiu*, reținută de critica vremii ca o lucrare „scrisă cu simțire, claritate și simplitate, dar și cu lirism firesc și bazată pe o serioasă documentare" (cf. *Octav Șuluțiu* în *Gîndirea*, iunie 1941). Tot acum, în *Revista Fundațiilor ...* (nr. 9/1940) întîlnim studiul *Afinități elective: Titu Maiorescu și Goethe*.

Anul 1942 este marcat de apariția a două lucrări de estetică: *Asupra domeniului și constituirii științifice a esteticii* (Sibiu) și *Definița artei populare. Noi precizări*, iar în 1944, de editarea uneia dintre cele mai interesante

lucrări ale sale: *Gîndirea românească în estetică. Aspecte contemporane* (Sibiu), în care adună o serie de studii apărute între 1939—43 în *Gând românesc, Revista Fundaţiilor . . ., Luceafărul* şi *Tribuna literară* referitoare la contribuţiile unor esteticieni români, ca: G. Călinescu, Lucian Blaga, Liviu Rusu, Vasile Pârvan, Paul Zarifopol, Garabet Ibrăileanu, Eugen Lovinescu ş.a. O altă lucrare esenţială pentru înţelegerea concepţiei estetice a lui Al. Dima este *Probleme estetice*. Este cazul să amintim şi de remarcabila antologie de basme româneşti în limba germană cu studii introductive şi note folclorice după sistemul A. Aarne: *Rumänische Märchen. In deutcher Übersetzung nach. Hauptypen ausgewählt und mit Amerkurgen versehen von Alexander Dima*. Între lucrările care aparţin prin concepţia perioadei dinainte de 23 August, trebuiesc incluse şi *Drăguş, un sat din Ţara Oltului (Făgăraş). Împodobirea porţilor, interioarele caselor, opinii despre frumos*, — apărută în 1945, *Domeniul esteticei. Privire sintetică introductivă* — în 1947, precum şi studiul despre *Ibrăileanu* — apărut la Casa Şcoalelor.

Din enumerarea acestor titluri putem desprinde preocupările fundamentale statornice ale cercetătorului: *estetica filosofică* şi *literară şi istoria esteticii româneşti, folclorul* (folclorul ca bază a istoriei literare şi folclorul în sine), *critica şi istoria literară* şi *istoria artelor*. Acestor preocupări li se adaugă, după 1948, cele de *teoria literaturii* şi de *literatură universală*.

Pentru înţelegerea concepţiei despre literatură şi artă a lui Al. Dima şi a evoluţiei cercetătorului spre estetica materialistă considerăm oportună analiza principalelor opere dinainte şi după eliberare. Îndemnul cercercetării noastre purcede din dorinţa de a ne lămuri asupra aspectelor fundamentale şi a trăsăturilor de bază ale scrisului lui Al. Dima — una dintre personalităţile proeminente ale culturii româneşti contemporane — în vederea precizării judicioase a rolului pe care acesta l-a jucat în perioada dintre cele două războaie şi după eliberare în critică şi estetică, a meritelor sale în îndrumarea şi orientarea literaturii, precum şi în constituirea şi progresul esteticii literare şi filosofice în ţara noas-

Scanned with OKEN Scanner

tră. Năzuim să desprindem totodată și valoarea actuală a unora dintre contribuţiile sale mai vechi.

În urma analizelor, vom reţine atît soluţiile sugerate de către Al. Dima — atunci cînd acestea mai pot prezenta interes şi astăzi — cît şi poziţia, sensul şi semnificaţiile aspiraţiilor spre care a năzuit şi cărora a căutat să le dea expresie în opera sa.

*

Arătăm că activitatea de cercetare a lui Al. Dima izvorăşte dintr-o necesitate lăuntrică obiectivă de clarificare. Nu întîmplător acesta a optat pentru cercetarea ştiinţifică, deşi în anii adolescenţei fusese solicitat şi de chemarea muzelor.

Scrutînd cu atenţie şi seriozitate epoca sa, la începuturile afirmării sale (între 1925—1933), Al. Dima ajunge la concluzia că aceasta se poate caracteriza ca o vreme iconoclastă: „Trăim într-o lume a ideilor ce se năruie, a stîlpilor ce mucezesc, a iederelor ce urcă trist pietrele gloriilor apuse" (*Aspecte* ..., p. 131). În această lume atinsă grav de incertitudine, criticul constată fenomenul crizei culturii europene şi-şi propune să-i depisteze aspectele fundamentale. Cercetătorul apreciază fenomenul crizei europene a culturii prin prisma unor concepţii idealiste (G. Simmel, Liebert, Spengler, Rădulescu-Motru), asociind criza culturii cu „un sentiment de nelinişte ce creşte la unii pînă la pesimism şi panică" (*Aspecte* ..., p. 5). Al. Dima face totuşi un pas înainte faţă de unii gînditori idealişti, atunci cînd nu admite disocierea cultură-civilizaţie, pentru a condamna pe cea din urmă, socotind-o vinovată de criza celei dintîi. Pentru Al. Dima, civilizaţia „e ultimul produs contemporan al vechiului raţionalism grec" ... Merita să reţinem şi constatarea potrivit căreia criza nu constă în existenţa unei bogate civilizaţii, ci „în lipsa orientării ei etice" (p. 14). În afară de lipsa unor valori ideale directoare, ca şi Henri Massis, Al. Dima consideră că la adîncirea crizei europene a mai contribuit şi penetraţia misticismului, echivalat cu vagul şi difuzul în gîndire, cu pasivitatea şi iraţionalismul. În continuare, ca şi Paul Valéry, reţine ca elemente ale crizei

Scanned with OKEN Scanner

„existența unor profunde contradicții în cuprinsul însuși al culturii europene", precum și dezumanizarea omului avid de bogății materiale.

În cultura românească, Al. Dima constata aceeași lipsă a valorilor de orientare, manifestarea misticismului în toate sectoarele culturii. Al. Dima este impresionat dureros de „anacronismul acestei mentalități primitive" (p. 21). Al. Dima afirmă că „inocularea mistică e o faptă fără sens istoric și o întoarcere inutilă la începuturi ce au fost depășite". Iar mai departe: „. . . nu de contemplativitate, pasivitate și vis mistic, are nevoie sufletul românesc" (p. 23—24).

În literatură, este criticată literatura ortodoxistă sau cea „împodobită cu senzaționalul sexualității" a lui Mircea Eliade. În combaterea ortodoxismului, criticul se situează pe aceleași poziții ca și Mihai Ralea — fapt semnificativ pe care cercetarea se cade să-l rețină. Trebuie neapărat precizată poziția avansată a cercetătorului nostru față de ideologia gîndiristă, pe care o critică însă — lucru explicabil — „cu o normală prudență științifică" (p. 29), fără să se abțină însă de a conclude că „e prematur să construiești o întreagă ideologie pe un fundament nesigur, șovăielnic în orice caz" (p. 29). Cercetătorul actual al fenomenului ortodoxist va trebui să utilizeze în această problemă și luminile pe care le aruncă cercetarea lui Dima.

Este combătut însă și celălalt aspect al culturii epocii: modernismul lui Eugen Lovinescu (inclusiv derivațiile și ramificările acestuia). Al. Dima vestejește încercarea modernismului de a nega „realitatea unei tradiții românești" (p. 33). Cu aceasta ne-am apropiat de poziția gînditorului nostru, care este *tradiționalismul*, concepție pentru care acesta militează. Ce înseamnă pentru Al. Dima tradiționalismul? Răspunsul nostru vine categoric: un pas înainte față de ideologiile — modernistă și ortodoxistă — pe care el le combătea. Tradiționalismul însemna naționalizarea culturii, a punerii ei de acord cu datele tradiționale. Cercetarea lui Dima se oprește însă aici, neîntrezărindu-se, în acea perioadă, perspective mai îndepărtate, mai sigure. De „vînturile barbare ale vremii",

Scanned with OKEN Scanner

criticul credea că ne putem apăra prin autohtonizarea culturii.

De reţinut şi faptul că împotriva mişcării ortodoxiste nu se mulţumeşte numai cu săgeţile aruncate, ci întreprinde o nouă cercetare în care — după ce expune opiniile ideologilor *Gândirii*, Nichifor Crainic şi Dragnea — trece la o categorică refutare a lor situîndu-se pe aceleaşi poziţii ca şi Mihai Ralea. Analizînd temeiurile acţiunii gîndiriste, Al. Dima conclude încă o dată că: „nu ai dreptul să clădeşti o întreagă ideologie pe un teren necunoscut serios, nesigur mişcător, cum e ortodoxia..." (p. 63). Pentru a-şi întări această concluzie, cercetătorul face o trecere în revistă a literaturii contemporane (Cezar Petrescu, Gib Mihăescu, Matei I. Caragiale, Liviu Rebreanu, Lucian Blaga, Tudor Arghezi) şi constată peste tot absenţa ortodoxismului. Ceva mai mult. În sprijinul opiniilor sale oferă exemplul poeziei lui Nichifor Crainic însuşi — poezie care nu cuprinde atîta ortodoxism cît ne-am aştepta, ci doar „accente religioase sporadice".

•

Cercetătorul nu se mulţumeşte numai să distrugă, să nege. El caută să ofere şi soluţii. În haosul ideologic al epocii, întrezăreşte totuşi unele faruri... Necunoscînd în toată bogăţia, varietatea şi plenitudinea ideologia proletariatului — deşi, în paranteză, ne vedem siliţi să afirmăm de dragul adevărului că marxismul nu-i era străin, însă îl receptase prin optica idealistă — criticul caută puncte de sprijin în cultura românească, orientîndu-se spre acele valori „care s-au înscris definitiv printre cuceririle spiritualităţii româneşti, înălţîndu-se uneori pînă la un nivel european chiar" (cf. *Al. Odobescu*, p. 5). Orientarea spre unele valori majore ale trecutului se explică prin sentimentul solidarităţii istorice şi prin atitudinea sa împotriva spiritului iconoclast al vremii, pentru a putea oferi contemporanilor săi valorile directoare care lipseau spiritului vremii. Una dintre aceste valori de prim ordin este Mihai Eminescu, din opera căruia — să reţinem! — cercetătorul desprinde în primul rînd valoarea actuală. Criticul constată cu durere că generaţiile de după primul război nu l-au cunoscut pe Emi-

Scanned with OKEN Scanner

nescu în aspectul cel mai potrivit și n-au putut reține valoarea și forța educativă a poetului. Cercetînd modul în care se reflectă trecutul la Eminescu, în lirica lui erotică și în interpretarea istoriei, Al. Dima constată „necesitatea integrării forțelor personale în societate printr-un proces natural și împreună cu aceasta în istorie" (*Aspecte* ..., p. 86). Interesant e faptul asocierii tradiționalismului eminescian cu patriotismul, echivalat, în primul rînd, nu cu „iubirea țărînei", ci a trecutului. Această idee merită să fie reținută pentru modul în care era înțeleasă noțiunea de tradiționalism. Al. Dima are și meritul de a fi precizat totodată că Eminescu nu a fost un paseist — idee pe care critica noastră actuală a fructificat-o, fără a preciza meritele cercetărilor anterioare. Tradiționalism eminescian înseamnă deci atitudine combatantă, activă, împotriva cosmopolitismului invadator.

Mai precizăm că asupra lui Eminescu cercetătorul revine ori de cîte ori i se ivește prilejul. Eminescu constituie — pentru Al. Dima, ca și pentru G. Călinescu și Vianu — una dintre marile pasiuni. Menționăm aci — pentru ecoul pe care l-a stîrnit printre contemporani — și studiul intitulat *Motive hegeliene în scrisul eminescian* (Sibiu, 1934). Discutînd acest studiu în cuprinsul celui de al V-lea volum despre *Opera lui Eminescu* (ed. Fundații, 1936, p. 355—356), G. Călinescu îl socotea „foarte inteligent, dar după părerea noastră neîntemeiat" fiindcă atît „cît din Hegel se găsește în Eminescu este al idealismului în genere și istoricul nu e îndreptățit să afirme decît înrîurirea generală a postkantianismului asupra gîndirii eminesciene". Totuși (este cazul să arătăm!), Al. Dima pornea în cercetarea sa de la indicații sigure desprinse din opera lui Eminescu, căutînd urmele hegeliene atît în poezie cît și în scrisul politic, ziaristic. Recenzînd această lucrare, Pompiliu Constantinescu stabilea printre altele că „studiul lui Al. Dima rămîne cel mai complet și mai concludent în privința influenței lui Hegel asupra lui Eminescu" (*Vremea*, 1934, sept. 23).

O altă valoare a culturii românești din trecut asupra căreia stăruie cercetătorul este Al. Odobescu. Analizîndu-i opera, el caută să afle ce valori a realizat scriitorul în diferite domenii ale cercetării sale și care este conturul

nescu în aspectul cel mai potrivit și n-au putut reține valoarea și forța educativă a poetului. Cercetînd modul în care se reflectă trecutul la Eminescu, în lirica lui erotică și în interpretarea istoriei, Al. Dima constată „necesitatea integrării forțelor personale în societate printr-un proces natural și împreună cu aceasta în istorie" (*Aspecte* ..., p. 86). Interesant e faptul asocierii tradiționalismului eminescian cu patriotismul, echivalat, în primul rînd, nu cu „iubirea țărînei", ci a trecutului. Această idee merită să fie reținută pentru modul în care era înțeleasă noțiunea de tradiționalism. Al. Dima are și meritul de a fi precizat totodată că Eminescu nu a fost un paseist — idee pe care critica noastră actuală a fructificat-o, fără a preciza meritele cercetărilor anterioare. Tradiționalism eminescian înseamnă deci atitudine combatantă, activă, împotriva cosmopolitismului invadator.

Mai precizăm că asupra lui Eminescu cercetătorul revine ori de cîte ori i se ivește prilejul. Eminescu constituie — pentru Al. Dima, ca și pentru G. Călinescu și Vianu — una dintre marile pasiuni. Menționăm aci — pentru ecoul pe care l-a stîrnit printre contemporani — și studiul intitulat *Motive hegeliene în scrisul eminescian* (Sibiu, 1934). Discutînd acest studiu în cuprinsul celui de al V-lea volum despre *Opera lui Eminescu* (ed. Fundații, 1936, p. 355—356), G. Călinescu îl socotea „foarte inteligent, dar după părerea noastră neîntemeiat" fiindcă atît „cît din Hegel se găsește în Eminescu este al idealismului în genere și istoricul nu e îndreptățit să afirme decît înrîurirea generală a postkantianismului asupra gîndirii eminesciene". Totuși (este cazul să arătăm!), Al. Dima pornea în cercetarea sa de la indicații sigure desprinse din opera lui Eminescu, căutînd urmele hegeliene atît în poezie cît și în scrisul politic, ziaristic. Recenzînd această lucrare, Pompiliu Constantinescu stabilea printre altele că „studiul lui Al. Dima rămîne cel mai complet și mai concludent în privința influenței lui Hegel asupra lui Eminescu" (*Vremea*, 1934, sept. 23).

O altă valoare a culturii românești din trecut asupra căreia stăruie cercetătorul este Al. Odobescu. Analizîndu-i opera, el caută să afle ce valori a realizat scriitorul în diferite domenii ale cercetării sale și care este conturul

personalităţii acestuia, care este chipul unic al făpturii sale sufleteşti. Reţinem din acest studiu paralela pe care criticul o făcea între Odobescu şi Maiorescu: „În critica sa, Odobescu nu utilizează aşadar tăioasa şi definitiva sentinţă pe care Maiorescu o aplica fără milă victimelor sale literare. Dimpotrivă: o vie şi caldă umanitate palpită neîntrerupt în scrierile sale" (op. cit., p. 11). Caracterizarea atestă preferinţele cercetătorului orientate spre atitudinea larg înţelegătoare a fenomenelor cercetate.

*

Al. Dima nu-şi opreşte cercetarea numai la prezentarea şi respingerea fenomenului de criză a culturii europene şi naţionale şi la indicarea cîtorva valori directoare ale culturii româneşti, ci — pornind de la constatarea existenţei unui fenomen românesc mai puţin cunoscut — caută să afle răspuns întrebării: Cum se înfăţişează pentru diferiţi cercetători fenomenul şi norma românească? Pentru aceasta, el scormoneşte „sub crusta antitezelor, cristalul sintezelor ce exprimă adevărul". Expunînd diferite concepţii, Al. Dima ia atitudine critică faţă de unii cercetători, situîndu-se pe poziţii similare cu ale lui G. Călinescu, Liviu Rusu sau Camil Petrescu.

În caracterizarea specificului naţional — dezvoltînd în mod creator teoria lui Ibrăileanu — Al. Dima reţine două elemente de bază: folclorul „ca strat sedimentar al atîtor experienţe istorice particulare şi: personalităţile creatoare care definesc acest fenomen „în măsura în care transfigurează elementele populare specifice" (*Fenomenul românesc* . . ., p. 26—27).

Pe linia clarificărilor necesare se înscrie şi cercetarea despre *O istorie a literaturii româneşti din punct de vedere sociologic*, în care sînt surprinse aspecte dominante ale determinismului sociologic ce înlănţuie şi fenomenul literar românesc (op. cit., p. 39 şi urm.). În explicarea condiţionării economice a literaturii, se expune în punctul de vedere al materialismului istoric cu rezerva că „determinările economice nu se produc decît uneori şi atunci trebuiesc descoperite în cazurile, formele şi cu explicaţiile lor particulare . . ." Explicaţia şi-a făcut loc şi în unele cercetări actuale. Analizînd condiţionarea poli-

Scanned with OKEN Scanner

tică a literaturii, d-sa emite unele opinii juste în raport cu fenomenul cercetat. Sînt menţionate şi contribuţiile lui Ch. Lalo *(L'art et la vie sociale)*, pe care uneori le cheamă în sprijinul propriilor concluzii. Merită reţinută de aici ideea că: „Un caracter prea accentuat naţional constituie o piedică serioasă între universalitatea unei literaturi" (p. 71) — idee care aruncă o lumină nouă asupra felului în care era conceput raportul naţional-universal, în opera literară.

*

Critica vremii a reţinut teoria localismului creator. G. Călinescu aprecia în a sa *Istorie a literaturii române ...* contribuţia lui Al. Dima la perfectarea teoriei provincialismului cultural (op. cit., p. 831). Ce este însă localismul creator? Care sînt izvoarele acestei teorii? Ce influenţă a avut aplicarea ei? Iată numai cîteva întrebări la care va trebui să răspundem, pentru a putea circumscrie trăsăturile specifice ale concepţiei despre literatură şi artă a lui Al. Dima.

Am fi tentaţi poate să apropiem localismul creator de regionalismul cultural al lui Ibrăileanu. Între ele există înrudiri, dar şi distincţii esenţiale. Localismul creator ar putea fi mai degrabă raportat la teoria monografică a lui Gusti. „Programul localist — scrie criticul — îşi propune dar, a întreprinde opera de cunoaştere a specificului local prin adunarea materialului necesar unei ştiinţifice monografii sociale" ... (p. 30). Spre deosebire de regionalismul cultural, localismul creator îşi propunea cunoaşterea realităţii şi valorificarea în creaţii a latenţelor specifice şi pitoreşti ale locului. Criticul însuşi a dat un exemplu de aplicare a propriei teorii prin alcătuirea monografiei despre *Sibiu* — menţionată de noi mai înainte — şi într-o oarecare măsură prin cercetările monografice de la *Drăguş*.

În programul localist se mai prevedea: încurajarea talentelor locale, editarea de reviste şi crearea unor grupări intelectuale. În spiritul acestor indicaţii programatice, Al. Dima a înfiinţat gruparea intelectuală *Thesis*, al cărei ţel era să popularizeze valorile directoare ale culturii româneşti. Gruparea a editat mai multe lucrări

Scanned with OKEN Scanner

valoroase, printre care și studiul lui Al. Dima despre *Al. Odobescu* — despre care am vorbit mai sus. În precizarea noțiunii de localism creator este cazul să arătăm fundamentele acestuia, precum și justificarea lui etică, trăsături care merită a fi reliefate.

În privința bazelor teoriei, reținem indicația cercetătorului cu privire la literatură care „presupune o expresie a autenticului, a realului sufletesc imediat, a contactului viu și rodnic cu solul apropiat". Criticul viza în mod indirect prin aceasta rătăcirile moderniste, literatura exotică, ruptă de realitățile naționale. Localismul creator se definește deci și prin combaterea barbarei invazii „a torentelor de exagerat și ilogic modernism" (p. 37).

Teoria localismului creator avea și un substrat etic. Al. Dima desfășurîndu-și o mare parte a activității sale prin diferite orașe de provincie vroia să ofere intelectualilor sortiți cele mai adesea unei sigure ratări a posibilitate de ieșire din anonimat printr-o activitate literar-culturală pusă în serviciul societății.

•

În conexiune cu teoria localismului creator este momentul potrivit de a insista mai pe larg asupra concepției despre poezie. Într-o cuvîntare ținută la radio *(Poeții și criza poeziei)*, pornind de la constatarea lipsei de consonanță între creația poetică a vremii și receptivitatea publicului, Al. Dima căuta o explicație în faptul că poezia timpului său s-a izolat de viață, afundîndu-se în „păienjenișul combinațiilor imagiste, în alchimia formelor bizare cu chei magice, într-un estetism a cărui subtilitate doar preoții noului cult o pot pătrunde" (p. 78—79). Poziția este cît se poate de clară și ea se definește prin negarea modernismului și prin afirmarea legăturii cu viața adevărată a poporului. Misiunea poeziei este de a se înălța pe nobilele schele ale vieții. Pentru aceasta poetul e dator să realizeze efortul de „coborîre spre fîntînile vieții" (p. 82).

Împotriva estetismului contemporan, Al. Dima susținea „o artă și o poezie care să servească scopurile înalte ale cunoașterii". Poezia — în concepția sa — trebuie să

Scanned with OKEN Scanner

fie „o adevărată educatoare a omenirii". Atîta vreme cît poezia va fi purtată „prin deşerturile estetismului pur şi steril", abisul între poezie şi viaţă se va adînci şi mai mult. Aceste convingeri amplificate şi îmbunătăţite prin cunoaşterea teoriei materialiste despre artă constituie miezul concepţiei profesate consecvent de-a lungul unei vieţi pusă în slujba unei arte care să-şi afle şi o justificare etică în societate.

Pornind de la aceste convingeri, criticul şi-a ilustrat teoriile prin cîteva aplicaţii în literatura contemporană. Astfel, respingea literatura lui Eliade şi filosofia disperării a lui Cioran. Cartea acestuia, *Pe culmile disperării,* o găsea nespus de tristă din punct de vedere etic şi filosofic, „. . . o ciudată apariţie, o manifestare rătăcită dintr-o lume ce nu-i a noastră, expresia unei atitudini atît de singulare, încît e departe de a-şi găsi utilitatea socială în solul nostru spiritual". Pe de altă parte, deşi era categoric împotriva misticismului, aprecia totuşi cărţile lui Vasile Pârvan, pentru faptul că „a actualizat valorile spirituale adecvate structurii sale sufleteşti şi le-a opus cu splendid curaj şi înaltă măiestrie tendinţelor degradatoare ale vremii".

Dintre scriitorii contemporani, în operele cărora descoperă unele valori directoare, criticul reţine pe Sadoveanu — acest „mag contemporan" — ale cărui evocări au dobîndit o impresionantă obiectivitate, pe Arghezi, Blaga, Ion Pillat, Adrian Maniu, Ion Barbu ş.a., a căror operă se salvează de caducitate prin contactul permanent şi viu cu pămîntul folclorului naţional. Pentru a dovedi lipsa de consistenţă a teoriilor lovinesciene, după care întoarcerea la izvoarele folclorice ar fi anacronică şi un semn de regres al literaturii, cercetătorul întreprinde o amplă investigaţie a zăcămîntelor folclorice în poezia contemporană. Al. Dima săvîrşeşte acum o adevărată lucrare de „miner critic". Rezultatele sînt remarcabile şi merită a fi analizate şi apreciate.

Folosindu-se de clasificarea Charlottei Durne, potrivit căreia faptele populare sînt împărţite în credinţe, obiceiuri şi literatură propriu-zisă, Al. Dima cercetează — în prima parte — modalităţile particulare de asimilare creatoare a unor credinţe populare în poezia con-

Scanned with OKEN Scanner

temporană. Astfel, în poezia lui Pillat, descoperă „o caldă și firească umanizare a divinului“, „o familiară reducere a dumnezeescului la omenesc“, „o localizare la orizonturi românești a vieții sfinte“ (cf. *Zăcăminte folclorice*..., Buc., 1936, p. 23). Acest fenomen se explică prin mentalitatea realist-latină a poporului nostru „în vădit contrast cu fiorul mistic al sufletului nordic, german, cutremurat adînc de tainele înfricoșătoare ale vieții de dincolo“ (p. 23). Pentru întărirea acestor afirmații, criticul utilizează procedeul paralelismului între poezia lui Pillat și cea a lui Reiner Maria Rilke, constatînd că la ultimul domină „fiorul mistic, al cutremurării înspăimîntate față de tainele cerului“, pe cînd la primul caracteristică este „reducerea atît de specifică a divinului la omenesc, a supranaturalului la firesc“ (p. 27).

Pornind de la această observație, criticul extinde cercetarea și asupra poeziei lui Blaga, V. Voiculescu, Barbu, Arghezi ș.a., constatînd și aici aplicarea principiului popular al umanizării și localizării românești a misticii. Este o idee care trebuie neapărat reținută de istoria și critica literară actuală în reconsiderarea scriitorilor de mai sus.

În partea a doua a studiului său, analizînd reflectarea obiceiurilor în poezia contemporană, lărgește aria principiului de mai sus prin cuprinderea și a „sentimentului familiarității ce îmbrățișează larg cosmosul“ — trăsătură caracteristică poeziei lui Arghezi; constată totodată frecvența imaginilor păstorești în poezia lui Voiculescu, precum și asocierea motivului păstoresc cu cel haiducesc în poezia lui Blaga și Adrian Maniu.

În cel de al treilea sector al cercetării, urmărind influențele literaturii populare asupra celei culte, constată influența precumpănitoare a basmului și legendei, mai ales la V. Voiculescu și Adrian Maniu. Deosebit de prețioasă este contribuția cercetătorului la stabilirea înrîuririlor de formă ale poeziei populare asupra celei culte. Dintre acestea: rimele în nominativ sau acuzativ plural — la Blaga, Pillat și Voiculescu; rime în genitiv — la Barbu, Pillat și Adrian Maniu; măsura scurtă a versului și tehnica onomatopeei — la Barbu și Voiculescu. În privința limbii constată: utilizarea provincialismului rar

Scanned with OKEN Scanner

și necunoscut — la V. Voiculescu, și înrîurirea graiului popular în poezia lui I. Barbu.

Ultimul capitol sintetizează și generalizează concluziile cercetării. Tonul polemic nu lipsește atunci cînd criticul înregistrează utilizarea largă a zăcămintelor folclorice în „cea mai modernistă epocă a poeziei românești, într-o vreme în care modelul străin amenința să devină exclusiv, imperativ chiar, folclorul fiind desconsiderat ca un izvor primar și inferior al unei poezii ce nu vroia să rămînă la un nivel „rural"... (p. 91). Prin această cercetare, Al. Dima a încercat o aplicare mai largă a teoriilor sale la fenomenul literar contemporan pentru verificarea veridicității acestora. Rezultatele obținute i-au oferit satisfacții, întărindu-i convingerea în justețea liniei urmate. Este momentul trecerii spre contribuții teoretice ample, spre abordarea temerară a problemelor esteticii filosofice. Lucrarea fundamentală pentru înțelegerea concepției estetice a lui Al. Dima este *Conceptul de artă populară* (Buc., 1939), de care ne vom ocupa mai departe.

*

Cu această lucrare pătrundem de fapt pe tărîmul esteticii filosofice și literare pe care Al. Dima l-a frecventat cu asiduitate și competență, fiind unul dintre cercetătorii români care au contribuit la întemeierea acestei discipline în țara noastră. Contribuțiile sale sînt orientate în trei direcții: cercetarea sistematică a domeniului esteticii și școlilor filosofice, istoria esteticii și estetica literară (teoria literaturii). Direcția cercetărilor lui Al. Dima este orientată spre demonstrarea caracterului științific al disciplinei, cu preferință pentru estetica axiologică și fenomenologică, iar în istoria esteticii spre valorificarea contribuțiilor esteticienilor români.

Conceptul de artă populară face parte din lucrările de aplicații consacrate cercetării formelor particulare ale artei. Autorul a realizat o cercetare integrală a artei populare, în care se acordă o mare importanță factorilor sociali. Un capitol dezvoltat urmărește condiția economică și sociologică, a artei populare, pe linia teoriei lui Gusti. Important este faptul că prin această lucrare autorul ei

a realizat o adevărată cercetare ştiinţifică, nu de caracter naţionalist mistic, ci realist — în cadrul monografiei sociologice, a lui Gusti, dînd prioritate factorului economic.

Din punct de vedere metodic, autorul şi-a împărţit cartea în trei părţi. *Prima* — este consacrată descrierii fenomenului artistic popular ca element definitoriu al conceptului. În cercetarea sa, va face pe tot parcursul lucrării o raportare a conceptului de artă populară la conceptele sociologice de artă primitivă, artă cultă şi cele psihologice, arta copilului şi artă schizofrenică, desprinzînd diferenţierile graduale şi nu de esenţă. Astfel, analizînd caracterele generale ale fenomenului artistic popular, Al. Dima reţine: pantonomia artei populare care scade sensibil pe măsura îndepărtării de primitivitate, asocierea şi sprijinul reciproc ce şi-l dau artele în aceleaşi momente sărbătoreşti ale vieţii sociale, realizînd neintenţionat un efect multiplicat şi, în sfîrşit, funcţia ei utilitară, care începe să cedeze tot mai mult locul celei estetice pe măsura apropierii de arta cultă... În continuare, sînt urmărite valorile de conţinut şi formă ale artei populare, materialele artei populare şi clasificarea acesteia. Un capitol important este cel consacrat valorii estetice a artei populare. Mai întîi, autorul lămureşte noţiunea de valoare estetică enumerînd diferite definiţii ca de pildă cea a lui Kant, după care valoarea estetică era „o finalitate fără scop", sau a lui Volkelt — care o concepea ca pe o „Selbstwert". În examinarea valorii estetice a artei populare, Al. Dima se foloseşte îndeosebi de cercetările lui Hans Freyer, pentru care arta este „eine Welt für sich", dar şi de propriile sale cercetări efectuate la Drăguş. Concluzia la care ajunge este că „o artă populară în sens strict estetic nu e de altfel posibilă decît în urma unei evoluţii care nu s-a săvîrşit încă decît parţial în cuprinsul păturilor populare" (p. 102).

În *partea a doua,* e urmărit procesul creaţiei artistice populare pe baza cercetării factorilor creaţiei populare, a unităţilor sociale creatoare de artă populară... În desfăşurarea procesului creator se constată deosebirea între arta primitivă, populară şi cultă, precizîndu-se că la baza artei au fost descifrate tendinţe ale jocului, instinctul

împodobirii, năzuinţa spre ordine ş.a. În arta cultă, aceste tendinţe converg „către finalitatea ultimă a operei de artă", pe cînd în arta primitivă ele nu sînt subordonate „nevoii supreme de formă" (p. 162). Al. Dima stăruie în continuare asupra condiţiei economice a artei populare, fără să absolutizeze însemnătatea factorului economic în explicarea artei populare. Esteticianul român expune în această privinţă opiniile unor cercetători ca K. Bücher, Alois Riegl, Hellmuth Wolf sau Michael Haberlandt, dar ridică serioase rezerve faţă de aplicabilitatea lor: „A căuta esenţa artei populare într-o condiţie determinantă a ei este fără îndoială o greşeală de metodă ce nu poate fi admisă. Arta populară nu ne apare ca fiind neapărat produsul necesar al economiei închise sau al unor forme inferioare economice" — scrie Al. Dima (p. 173).

În *partea a treia*, autorul constată pe toate domeniile artei populare, în plastică, muzică, poezie, fenomenul circulaţiei ca esenţial şi definitoriu. În procesul circulaţiei, creaţia populară spre deosebire de cea cultă este „necurmat descompusă şi recompusă în timp şi spaţiu, realizînd uneori forme care se depărtează cu totul de modelul iniţial. Un neobosit dinamism o antrenează, o sfărîmă şi o reconstituie" (p. 184). Pentru înţelegerea fenomenului circulaţiei, autorul infăţişează obiectele circulaţiei populare şi provenienţa lor, precum şi desfăşurarea procesului circulator.

Cartea se încheie cu *concluzii finale*, în care Al. Dima circumscrie conceptul artei populare care se integrează în cel supraordonat al artei: „Poziţia artei populare se defineşte dar ca ocupînd un loc intermediar între arta primitivă pe care de fapt o moşteneşte, şi cea cultă către care lent, dar sigur se îndreaptă" (p. 210). Din punctul de vedere al conţinutului de valori şi motive, arta populară accentuează valorile de fond „într-un grad mai puţin intens decît arta primitivă, dar mai puternic decît arta cultă". Recapitulînd elementele definitorii, Al. Dima ajunge la următoarea reprezentare a conceptului de artă populară: „ea ne apare numai gradual, dar într-o măsură sensibilă, diferenţiată de arta primitivă, în timp ce pe lîngă unele deosebiri de asemenea graduale faţă de arta cultă, ea se separă totuşi mai adînc prin raportul ei faţă

de valoarea estetică fără a ajunge însă la deplină izolare de esență“ (p. 213). Și, ceva mai departe: „Situată la confluența ecourilor mereu reînnoite ale artei primitive cu noile sunete ale artei culte, arta populară le întrunește unificat sub același cuprinzător acoperămînt, cu o față îndreptată în urmă, cu o alta înainte, asemeni făpturii mitice a zeului Ianus“ (p. 217).

Lucrarea lui Al. Dima se caracterizează în primul rînd prin temeinicia documentării. Autorul a folosit atît material bibliografic străin, cît și contribuțiile românești și de asemenea propriile sale cercetări. Evitarea formulărilor lirice, afective, neîntemeiate teoretic și fără aparatură științifică este o altă trăsătură caracteristică a exegezei lui Al. Dima, care mînuiește cumpătat analiza la obiect — în vederea încercuirii complete și sistematice a faptelor, a noțiunilor. Multe dintre concluziile autorului rămîn valabile și astăzi, după înlăturarea unor interpretări idealiste ale fenomenului artistic popular, înfățișat uneori sub aspecte mistice și fără combaterea unor devieri ideologice. Meritul lui Al. Dima — așa cum am mai subliniat — constă însă în depășirea spiritului naționalist și estetizant, în precizarea funcției sociale a artei populare.

În contextul acelorași preocupări amintim și articolul intitulat *O nouă ipoteză în explicarea artei populare* (*Convorbiri literare*, nr. 10—2/1939) în care se face un istoric al explicărilor artei populare și apoi prezentarea critică a teoriei lui Scheltema despre raporturile artă populară — preistorie, cum și de cercetările speciale adunate în monografia Drăgușului.

În cadrul preocupărilor de estetică generală, un loc deosebit îl are lucrarea sa intitulată *Probleme estetice*, asupra căreia vom insista — pentru deplina clarificare a concepției despre literatură și artă a lui Al. Dima. Prima problemă de care se ocupă autorul este cea referitoare la domeniul și constituirea științifică a esteticii. Se pornește de la constatarea că estetica n-a izbutit să-și delimiteze obiectul și misiunea și apoi se caută o explicație prin aflarea unui răspuns la întrebarea: „Care au fost într-adevăr tipurile principale ale gîndirii estetice de-a lungul vremurilor?“ Esteticianul distinge două tipuri:

preocupările izolate și sistematizările — pe care apoi le descrie. În cercetarea obiectului esteticii, autorul acordă însemnătate metodei fenomenologice. Tinzînd spre încercuirea fenomenului estetic, Dima caută să lămurească mai întîi care sînt condițiile cunoașterii valorii estetice. Pentru aceasta, analizează diferite contribuții printre care cele ale lui Rickert, Max Scheler și Tudor Vianu. În ultima parte insistă asupra metodei de studiu a valorilor estetice — obiectiv central și exclusiv al disciplinei — îndreptîndu-și atenția spre fenomenologie.

De o mai mare importanță pentru cercetarea noastră este capitolul despre cercetarea celor două moduri ale esteticului: *frumosul natural* și *frumosul artistic*. Autorul distinge două soluții: cea a naturalismului estetic — potrivit căreia frumosul natural precede pe cel artistic care realizează doar imitația primului, și: cea de a doua soluție care reduce frumosul natural la cel artistic, eliminîndu-l pe primul din domeniul esteticii. O formă extremă o constituie considerarea frumosului natural ca o proiecție a celui artistic. Există și o soluție intermediară care recunoaște în frumosul natural și artistic — moduri particulare ale esteticului. Care este atitudinea esteticianului român în fața acestor atitudini și soluții? Este una eclectică, de sinteză. Al. Dima consideră că frumosul natural ne apare „ca un mod general al esteticului, alături de cel artistic" (p. 42). În frumosul natural, Al. Dima vede o treaptă spre valoarea estetică sau un mod particular al esteticului, numai gradul deosebit față de frumosul artistic" (p. 43).

Într-un alt capitol, despre funcțiunea epistemologică a artei Al. Dima purcede de la o reexaminare istorică și sistematică a problemei pentru a se fixa pe o poziție acceptabilă. Și aici, ca în problema gîndirii estetice, gînditorul descoperă tipurile esențiale pe care le reduce la două: arta exprimă ceva, un anume obiect cu o anume structură, și: arta nu exprimă nimic altceva decît pe sine însăși. În cadrul primului tip, constată mai multe soluții. Astfel: arta ca expresie a generalului sau a ideilor platonice — reprezentată de Schopenhauer; arta ca domeniu strict al intuitivului, expresivului și individualului — reprezentată de Benedetto Croce; arta ca reprezentare

a generalului prin individual — reprezentanţi: Fr. W. Schelling şi Fr. Schlegel; din această ultimă categorie s-a desprins ramura hegeliană după care misiunea artei e de a exprima ideea în formă sensibilă — cu răsunet în sistemul lui Fr. Th. Vischer şi Titu Maiorescu, iar recent Adriano Tilgher. Potrivit celui de al doilea tip de gîndire artistică, arta nu exprimă nimic în afară de sine însăşi. O asemenea concepţie duce la formalismul estetic reprezentat de Herbart, Zimmermann, Hanslick etc. Meritul esteticianului român este de a considera toate aceste concepţii în istoricitatea lor. Al. Dima respinge categoric categoria estetică croceeană, situîndu-se pe o poziţie asemănătoare cu a lui Ralea. Este respinsă şi teoria potrivit căreia ar exprima numai generalul pur. Soluţia la care ajunge este una sintetică: „În artă — spune autorul — intuim generalul, îl trăim simultan cu individualul concret şi viu, care ne îndeamnă sigur printr-o tainică putere lăuntrică a-l depăşi. Individualul nu e artistic decît în măsura în care ne fulgeră în faţă generalul" (p. 53). Definiţia formalistă nici nu mai este cel puţin discutată: ea este respinsă de la bun început. Constatăm consecvenţa cu care Al. Dima luptă împotriva formalismului, atît în cadrul preocupărilor teoretice, cît şi al aplicaţiilor practice.

Dintre problemele estetice mai reţinem pe cea referitoare la noi precizări în definirea conceptului de artă populară sau pe cea referitoare la clasificarea artelor. Cercetarea autorului excelează prin spiritul metodic care uşurează înţelegerea unor probleme dificile. În privinţa clasificării artelor, se apreciază că aceasta ar fi o problemă care ţine „de planul estetic al viziunii interioare şi anume de cel al spiritului obiectiv în care se produce interferenţa valorii absolute cu cea subiectivă" (p. 105—106). Cercetătorul propune distingerea între fenomenele reale şi esenţele lor estetice. Esteticianul are datoria să răspundă: care sînt tipurile fundamentale ale viziunilor estetice interioare sau formele cardinale ale spiritului estetic obiectiv şi care sînt esenţele lor şi de asemenea: întrucît şi cum conservă artele particulare aceste tipuri fundamentale? (p. 106—107). În consonanţă cu aceste convingeri, Al. Dima încearcă o caracterizare esenţială

Scanned with OKEN Scanner

a arhitecturii și lămurește conceptul sculpturii și picturii, delimitînd „conceptul picturalului față de sculptural dincolo de categoria plasticității ce le împreună" (p. 131).

După cum se poate desprinde din descrierea de mai sus, autorul are meritul de a fi continuat preocupările estetice ale lui Vianu, venind cu concluzii noi, personale.

În același an cu publicarea *Problemelor de estetică*, Al. Dima își aduna în volum o serie de studii în care își propunea să analizeze concepțiile estetice ale unor gînditori români. Tudor Vianu aprecia aceste studii ca fiind scrise „cu multă cumpătare" contribuțiile românilor fiind sesizate „în aspectul lor caracteristic, legate de unul sau altul din curentele universale ale științei, dar și judecate în lumina cîștigurilor mai noi" (cf. *Titluri și lucrări*, p. 15). Alte două lucrări de estetică, *Domeniul esteticii*... (Buc., 1947) și *Obiectul esteticii* (Ethos, 1947), cum și studiul *Concepția estetică a lui G. Ibrăileanu*, apărut în 1948 întregesc imaginea despre activitatea prodigioasă a esteticianului român.

Pentru ca cercetarea noastră să fie completă, va trebui să amintim și de alte cîteva lucrări în domeniul folclorului — a folclorului în sine. În acest domeniu, cercetătorul are meritul de a fi popularizat unele basme românești peste hotare prin antologia publicată la Leipzig, în 1944. În prefață, autorul cercetează și stabilește tipurile principale de basme — tipurile fundamentale, bineînțeles, dezvoltînd și ideea motivelor celor mai răspîndite în basmele românești. O altă lucrare a sa tratează despre caracterul folcloric al lui *Dănilă Prepeleac* — un basm rus care ilustrează motivul respectiv. Faptul se explică pe baza mentalității primitive complexe. Se precizează că schimbările de atitudine ale personajelor se întîlnesc în folclor. După 1948, Al. Dima va reveni asupra acestei probleme.

În încheierea considerațiilor noastre referitoare la precizarea concepției despre literatură și artă a lui Al. Dima anterioare lui 1948, înaintea concluziilor finale, putem reține faptul că ea se concretizează în numeroasele sale studii de estetică literară și filosofică, de folclor sau de istorie literară prin respingerea ideologiei ortodoxiste și a celei moderniste, prin pledoaria pentru

Scanned with OKEN Scanner

un tradiționalism avansat și prin susținerea teoriei localismului creator. În estetică și critică literară, Al. Dima se situează pe o poziție care prezintă multe similitudini cu cea a lui Ralea — pe de o parte — și Dimitrie Gusti, pe de alta. Deși n-a făcut pasul spre o interpretare materialist-dialectică, totuși cercetătorul nu s-a aflat prea departe de aceasta fapt care i-a ușurat — după 1948 — situarea pe pozițiile esteticii marxiste.

II

După 1948, Al. Dima își continuă activitatea științifică în condiții schimbate. Lucrează acum ca profesor la Universitatea din Iași, unde predă mai întîi cursuri de estetică și critică literară, de literatură comparată și începînd din 1949, de Istoria literaturii universale, apoi Literatura peste hotare și Teoria literaturii. Activează totodată în cadrul Filialei Academiei din Iași, precum și la cea a Uniunii Scriitorilor. Continuă să fie prezent cu studii și articole atît în revistele Academiei, cît și în cele ale Uniunii Scriitorilor sau chiar la ziarele regionale. Îi întîlnim numele în *Iașul nou* și mai apoi în *Iașul literar*, în *Revista Universității din Iași*, în *Limba română*, *Contemporanul*, *Steaua*, *Tribuna*, *Viața românească*, *Luceafărul* precum în *Scînteia* și în *Flacăra Iașului* etc. Întreține relații cu străinătatea, fiind prezent la conferințe și seminarii de specialitate la Universitățile din Moscova, Leningrad, Kiev, Berlin, Paris, Lyon, Helsinki, Budapesta etc.

În cercetările științifice folosește acum metodele științei marxist-leniniste pe care le aplică fenomenelor literare. Un cîmp nou de preocupări se deschide larg în fața cercetătorului: *Literatura universală*. Publică studii de reconsiderare a unor autori din literatura universală (de pildă, despre *Walt Whitman*, în 1955, în *Iașul literar;* despre *Goethe*, despre *Poezia Comunei*, despre *Victor Hugo în românește*, despre *Realismul lui Gogol* ș.a.). Semnează prefețe și studii introductive. De pildă, *Prefața* la volumul de *Nuvele* al lui Thomas Mann, la volumul de

Poezii de Giovanni Pascoli și recent, la volumul care cuprinde traducerea primei epopei din literatura mondială: *Ghilgameș*. În prefață cercetează motivul principal al cărții: tinerețea fără bătrînețe, reluat apoi de literatura tuturor popoarelor, inclus și în *Faust* ... Reținem și studiul despre *Conceptul de literatură universală* apărut mai întîi în *Secolul XX* și apoi în volum.

În al doilea rînd, pe linia preocupărilor de estetică aplicate la teoria literaturii și a artei scrie studii valoroase care au drept scop lămurirea unor probleme controversate. Are meritul de a fi abordat și un cîmp nou de problemă referitoare la istoria preocupărilor de teorie literară la scritorii români. Mai rar atacă și probleme ale literaturii actuale. Printre cele mai de seamă cărți ale sale se înscriu lucrările despre: *Concepția despre artă a lui Ibrăileanu* (Buc., 1955), monografia *Alecu Russo* (Buc., 1956), volumul de *Studii de istorie a teoriei literare românești* (Buc., 1962) ș.a. În paginile ce urmează vom face un popas critic meditativ asupra acestor principale lucrări cu scopul de a desprinde trăsăturile caracteristice ale noii concepții a lui Al. Dima despre literatură și artă.

*

Motivul Ibrăileanu revine de mai multe ori în scrisul lui Al. Dima. Acest lucru nu este întîmplător. Există certe afinități între cei doi gînditori. În prima perioadă a activității sale, Al. Dima formula teoria localismului creator care trebuie considerată ca o dezvoltare creatoare în condiții noi a teoriei regionalismului cultural. Ca și Ibrăileanu, Al. Dima a acordat o mare atenție folclorului și reflectării realităților naționale în opera de artă. Ca și Ibrăileanu, Al. Dima a îmbrățișat domenii de activitate asemănătoare. Iată deci explicația revenirilor asupra operei și concepțiilor lui Ibrăileanu în scrisul lui Dima.

În cercetarea concepției lui Ibrăileanu, din 1955, Al. Dima împarte activitatea acestuia în două perioade: *etapa socialistă* a activității publicistice și *etapa poporanistă*. Cercetînd prima perioadă, criticul desprinde de aici punctele de plecare ale evoluției sale viitoare. Astfel,

Scanned with OKEN Scanner

în cadrul teoriei despre literatură şi artă, problema centrală e a raportului dintre artă şi realitate. În această chestiune, Ibrăileanu se situează pe o poziţie realistă. Principiile realismului sînt expuse de el în *Naturalism şi pornografie* — în care, după precizarea criticului nostru, Ibrăileanu „porneşte de la principiul că arta umblă după adevăr şi funcţia ei nu este desfătarea, cum afirmă Lessing" (p. 10). O altă trăsătură de bază a concepţiei lui Ibrăileanu este problema tendinţei şi a moralei în artă — preocupări preluate de la *Contemporanul*. Al. Dima distinge în primele articole ale lui Ibrăileanu, primele elemente ale poporanismului" (p. 18—19), precum şi sîmburele acelei teorii a selecţiei şi de asemenea problema creării tipurilor. Pentru a surprinde profilul criticului, se procedează prin raportarea lui Ibrăileanu la unul dintre înaintaşii săi, D. Gherea, ajungîndu-se la următoarele concluzii: „În această primă perioadă a activităţii sale, Ibrăileanu merge într-adevăr pe urmele lui Gherea în ce priveşte preţuirea metodei realiste, sublinierea rolului militant al artistului-cetăţean, pentru care poartă şi el bătălii asemănătoare cu ale maestrului său, accentuarea determinismului social şi a înrîuririi în cadrul lui, a artei asupra societăţii" (p. 23).

Partea a doua a studiului este cea mai dezvoltată. Al. Dima înregistrează cotitura lui Ibrăileanu spre poporanism, fapt care înlesneşte „pătrunderea în domeniul teoriei literare a unor înrîuriri de diverse origini ce vor determina abateri de la soluţiile juste ale unora dintre problemele în discuţie" (p. 26). Pornind de la faptul că Ibrăileanu se socotea om de ştiinţă, Al. Dima precizează că linia pe care merge Ibrăileanu e cea a lui Saint-Beuve, H. Taine, F. Brunetière şi J. M. Guyau, „autorii utilizaţi şi citaţi deseori de Ibrăileanu" (p. 31). Subliniind tendinţa spre cercetarea ştiinţifică — drept principală trăsătură a criticii lui Ibrăileanu — Al. Dima atrage atenţia şi asupra limitelor concepţiei acestuia care constau în alunecarea spre impresionism şi psihologism: „Impresionismul — se spune — trebuie legat de perioada de criză de după 1913, prin care a trecut o parte din critica vremii" (p. 33). Preocuparea principală a teoriei literare în această fază este complexa problemă a raporturilor artă — realitate.

Ibrăileanu urmărește în operele despre care scrie apartenența la realism. În numele realismului, Ibrăileanu combate atît naționalismul șovin, cît și cosmopolitismul. Poporanismul profesat de el năzuiește spre realism.

Cercetarea mai desprinde și alte merite ale concepției lui Ibrăileanu. Unul dintre ele este recunoașterea caracterului de clasă al literaturii în *Spiritul critic în cultura românească*. Într-o altă lucrare a criticului, *Opera literară a d-lui Vlahuță*, se acordă o largă atenție împrejurărilor sociale. Alt merit deosebit constă în prețiurea elementului popular. Metoda realistă are sarcina de a descoperi bazele populare ale literarturii și implicit „caracterul specific național" al acesteia. Teoria specificului național alcătuiește și ea una dintre preocupările cele mai constante ale cercetării lui Ibrăileanu. Ea — după cum precizează Al. Dima — „reprezintă un element pozitiv al operei lui, dacă ne gîndim mai cu seamă că în numele acestei teorii, el a respins cu înverșunare ... toate deformările, fie că mergeau spre exaltări naționaliste, fie că se îndreptau spre cosmopolitism" (p. 56). Nu sînt lăsate deoparte nici lipsurile concepției. În primul rînd, „lipsa de precizare a noțiunii însăși", deoarece „definirea ei e mult prea generală și nu enumeră factorii principali ce o compun", prezentîndu-se în parte „sub aspect negativ", arătîndu-se mai ales ceea ce „nu este specificul național și prea puțin, ceea ce e în fapt". O altă lipsă constă în faptul că Ibrăileanu „calcă pe urmele vechiului curent spiritualist al veacului trecut care vorbea mereu de „duh național", de „spiritul poporului" etc. fără a ajunge la o caracterizare concretă" (p. 57). De asemenea, prin împingerea specificului național pe primul plan, dă impresia că lasă în urmă caracterul de clasă al literaturii, deservindu-și în felul acesta concepția generală. Se mai arată că susținerea specificului național l-a dus spre acel „regionalism moldovenesc" de care — e drept — el a încercat să se apere prin referire la metoda realistă. Al. Dima constată însă că el a căzut într-un fel de „patriotism local, concretizat printr-o preferință pentru Moldova" ... (p. 60—61).

Și în ceea ce privește tendenționismul artei, Al. Dima constată în a doua perioadă a activității lui Ibrăileanu

o alterare a fondului realist prin „influenţa estetismului burghez tot mai intens după primul război mondial". Tendenţionismul — se arată — „intră astfel în penumbră în ultima fază a activităţii sale" (p. 67). În continuare, se analizează valabilitatea ştiinţifică a „teoriei selecţiei" — arătîndu-se că această teorie „constituie o eroare din punctul de vedere al adevăratei ştiinţe a literaturii" (p. 82).

Sînt prezentate apoi metodic alte contribuţii de seamă ale lui Ibrăileanu în problema specificului artei, precum: problema tipizării şi mijloacele ei — creaţia şi analiza; relaţiile conţinut-formă, problemă de bază a operei literare; problema limbii literare şi a distincţiei: limbă literară-limbă artistică.

În partea rezervată concluziilor, se precizează locul lui Ibrăileanu în funcţie de înaintaşi şi de urmaşi. Astfel, se arată că Ibrăileanu e un continuator al liniei progresiste a lui Bolliac, Kogălniceanu şi Al. Russo şi un discipol al lui Gherea. Raportîndu-l la Gherea constată că Ibrăileanu „îşi depăşeşte maestrul" prin faptul că a tins spre „o critică completă". Raportîndu-l la critica contemporană lui reprezentată de Mihail Dragomirescu, Eugen Lovinescu — la care se constată vizibile tendinţe antiştiinţifice — Al. Dima subliniază meritul deosebit a lui Ibrăileanu de a fi fost un reprezentant al realismului.

*

O a doua lucrare de bază a lui Al. Dima este monografia despre *Alecu Russo,* apărută în 1957. Cercetătorul urmăreşte principalele etape ale vieţii lui Russo, precum şi analiza completă a operei literare. În concepţia lui Dima, între viaţa şi opera unui scriitor există legături puternice, opera nefiind altceva decît „expresia concentrată şi relativ stilizată a celei dîntîi, viaţa şi opera alcătuind de fapt feţele complimentare ale aceleiaşi rodnice existenţe" (p. 254).

În primele capitole ale monografiei sînt cercetate obîrşia scriitorului, neînţelegerile familiale, numele de Russo, copilăria şi anii de învăţătură în Şviţera la Institutul de tip umanist al lui François Neville de la Vernier, lîngă Geneva, studiile la Viena şi întoarcerea în patrie. Se arată — în legătură cu aceasta — că prima sa

Scanned with OKEN Scanner

lucrare literară cuprinde observații asupra moravurilor epocii, făcute în urma frecventării saloanelor ieșene și a cunoașterii mediului boierimii locale pe care le cercetează cu ochiul unui moralist, fapt care sugerează lui Al. Dima o interesantă apropiere a lui Russo de La Bruyère: „dar, ca odinioară La Bruyère în saloanele aristocrației pariziene, tînărul nostru nu se mulțumea doar cu desfătările vîrstei, ci se învesmînta și cu rolul de „observator" care „urmărește jocul înfățișării celor mai de seamă actori", adunîndu-și apoi însemnările în „portofoliul" său. Ele vor alcătui materialul scrierii *Iașii și locuitorii lui în 1840*. Despre această scriere se arată că este „una din realizările cele mai prețioase ale timpului din categoria literaturii de descrieri" (p. 61). Prin ea, Russo se integrează familiei moraliștilor clasici „care privesc cu ochi realist mediul ce-i înconjoară și înțeleg să contribuie la îndreptarea lui" (p. 56). Alte lucrări, ca: *Piatra teiului* și *Stînca corbului* sînt rodul unor expediții în natură, spre Piatra din care se desprind note „de umor intelectual rar întîlnite pe vremea lui" și „elemente care-l anticipă pe Creangă". O altă lucrare scrisă în timpul cînd se afla asesor *(Palatul lui Duca-Vodă)* excelează prin trăsături menite „a corobora la închegarea carecterului omului de gust și artă, care a fost, fără îndoială, Al. Russo" (p. 69). În legătură cu cele două lucrări dramatice *(Băcălia ambițioasă* și *Jicnicerul Vadră ...)* e reținută „tema caracteristică epocii, procesul de parvenire a elementelor burgheze, care va alcătui obiectul principal al teatrului lui Alecsandri" (p. 84). *Cugetările* — captează experiența închiderii lui fără culpă. Ele sînt fragmente memorialistice „exprimate meditativ în chiar perioada suferințelor nedrepte ale scriitorului" (p. 106). În altă parte, se analizează însemnătatea reală a ideilor lui Russo cu privire la limba literară expuse în *Cugetări*, arătînd că această operă este „unul din focarele principale ale luptei antilatiniste" (p. 175). Se constată că „problema ideilor lingvistice ale lui Russo trebuie legată mai întîi de cadrul local și de momentul istoric respectiv", preocupările lui integrîndu-se în atmosfera firească a timpului. Ceva mai mult, cercetătorul nu se mulțumește numai cu analiza operei, ci face și un istoric complet al problemelor limbii

Scanned with OKEN Scanner

în epocă, iar după ce expune latura teoretică, urmărește raporturile principale dintre teorie și practica limbii literare a lui Russo (p. 155 și urm.). Celălalt studiu, *Poezia populară*, atestă preocuparea de folclor a scriitorului care „se integrează direcției generale luministe și romantice care purcede de la Herder, cel care spusese cel dintîi: „cîntecele sînt arhiva poporului" (p. 128). În legătură cu acest studiu reținem interesanta apropiere între Russo și Pușkin: „Ca și Pușchin, scriitorul nostru și-a legănat copilăria în „cîntecele mancilor", „stihiile nopților", „poveștile chelarilor" — după cum ne-o spune singur în *Studie moldovană*" (p. 124). Despre *Soveja* se spune că este un jurnal de surghiun în care peisajul „e zugrăvit în linii consonante, simple și severe, amintind cu exactitate atmosfera surghiunului dobrogean al lui Ovidiu" (p. 118). Merită a fi reținută și opinia despre studiile critice ale lui Russo care excelează prin „subtilitatea analizei estetice" și prin „prețuirea pe care a arătat-o totdeauna poeziei populare" (p. 141).

Cercetarea se remarcă și prin stabilirea unor coordonate juste ale valorii operei lui Russo, prin raportarea acesteia la alte opere cu care se înrudește. Am insistat mai sus asupra apropierilor de la Bruyère, de Pușkin, de Ovidiu și de Creangă. În legătură cu Creangă, atunci cînd se analizează *Amintiri*, se face o interesantă paralelă: „În timp ce Creangă va intra direct în subiect, povestind din primele rînduri despre *„oameni și vremi"*..., Russo își prefațează evocările cu o seamă de considerații cu privire la rostul aducerii-aminte însăși, la înrîurirea ei aspura vieții noastre sufletești ca una ce izbutește să readucă în clipa de față *„trecutul și tinerețea"* (p. 178—179). O altă apropiere posibilă este de Bălcescu: ca și acesta, „scriitorul ține să încadreze întîmplările patriei între marile evenimente ale lumii contemporane" (p. 185). În sfîrșit, un alt scriitor al epocii cu care se înrudește este și Ionică Tăutu care l-a impresionat pe Russo prin „focul sentimentului, energia expresiei, stilul oratoric" ... (p. 188).

Cea mai întinsă analiză este cea consacrată poemului *Cîntarea României*. Al. Dima cercetează cu spiritul metodic care-l caracterizează o serie de probleme con-

Scanned with OKEN Scanner

troversate, ca: paternitatea, datarea, versiuni, izvoare și ecouri uluitoare. În analiza propriu-zisă pornește de la premisa că opera este „un poem muzical în proză", datoria criticului fiind aceea de a identifica motivele fundamentale și de a urmări tehnica repetării motivului central. Criticul insistă asupra „caracterului incantatoriu al poemului". Subliniază nu numai modul muzical de expresie evidențiat în alcătuirea compozițională ci și „muzicalitatea de calitate interioară, așa cum nu izbutise s-o atingă nici Eliade și nici Bălcescu" (p. 227).

Reținem ca prețioasă și semnificativă observația cu privire la izvoarele unei opere literare. Al. Dima crede că o operă literară nu se reduce numai „la o sumă de influențe" și că s-ar explica numai prin acestea (p. 228). Cercetarea izvoarelor — precizează autorul — are drept scop reliefarea „caracterului propriu original al poemului, crescut, în ultima lui rădăcină, din durerile și speranțele reculese ale poporului nostru..." (p. 240).

Vorbind despre tradiție și rolul ei în opera lui Russo, Al. Dima aruncă indirect o lumină și asupra notelor caracteristice ale propriei sale concepții tradiționaliste din perioada dinainte de 1944 la care ne-am referit în prima parte a studiului nostru. Tradiția — scrie Al. Dima — are rolul „de reazem în istorie... ea constituie unul din factorii ce colorează original mozaicul națiilor, păzindu-le de cufundare în vagul cosmopolit" (p. 258).

Asupra lui Al. Russo, ca și asupra lui Ibrăileanu va mai reveni într-un studiu consacrat preocupărilor de teorie literară, care deschide următorul volum de care ne vom ocupa: *Studii de istorie a teoriei literare românești,* apărut în 1962. Revenirea asupra unor scriitori pe tot parcursul activității sale se explică atît prin faptul că acești scriitori reprezintă valori literare ale poporului nostru de prim ordin, cum și prin faptul că Al. Dima găsește în operele acestor scriitori un îndemn, un sprijin, o justificare a propriilor sale concepții estetice. De aceea revine asupra lui Eminescu, Ibrăileanu, Russo, Creangă precum și asupra folclorului — motivul său preferat — mereu și mereu. El analizează operele acestora din diferite puncte de vedere, reținînd — în diferite etape — aspecte care să servească unor comandamente ale epocii

şi totodată ceea ce se potriveşte cu spiritul concepţiei sale, ceea ce poate servi ca material la construirea edificiului acesteia. De pildă, de ce revine asupra lui Ibrăileanu sau Russo, ca să restrîngem cercetarea numai la aceştia? Răspunsul e clar: pentru că în ei el vede nişte precursori, de opera cărora îşi poate lega firele propriei concepţii. Multe din convingerile lui Russo, de pildă, aveau să constituie sîmburele unor dezvoltări ale sale de pe alte poziţii — ale epocii în care trăieşte — şi cu alte mijloace ştiinţifice mult perfecţionate.

Astfel, în studiul despre preocupările de teorie literară ale lui Russo, Al. Dima reţine considerarea literaturii ca „expresie a naţiei". Autorul lămureşte ce înţelege Russo prin „naţie" ca fundament al literaturii şi precizează elementele prin care o literatură devine naţională. În continuare, stabileşte meritul lui Russo în accentuarea bazelor populare ale literaturii, care cuprinde limba, tradiţiile, trecutul. Ajuns aici cu cercetarea, constată, — *mutatis matandis*, caracterizarea se potriveşte şi propriei sale concepţii — că Russo n-a fost „un tradiţionalist osificat, cu privirea îndreptată mereu în urmă, cum a fost prezentat pe nedrept uneori" (p. 15), ci un luptător pentru elementul nou, progresist. Al. Dima subliniază şi ideea rolului educativ al literaturii ca o parte componentă a concepţiei lui Russo. Este oare cazul să amintim că aceasta este una din ideile de bază şi ale concepţiei lui Al. Dima? Pentru exemplificare trimitem totuşi numai la unul dintre articolele autorului din *Luceafărul* (nr. 14 din 3 iulie 1965) intitulat *Obiectivele şi menirea educativă a criticii literare*. Mai adăugăm că Al. Dima subliniază cu satisfacţie şi părerea lui Russo despre necesitatea reţinerii de către critică a datelor esenţiale, a cunoaşterii integrale a activităţii unui scriitor studiat „de cînd se naşte şi pînă moare". În precizarea locului lui Russo, a specificului activităţii sale critice, după procedeul deja cunoscut, procedează prin raportarea la creatori cu care se înrudeşte sau de care se deosebeşte (Bielinski, de pildă).

Tot pledoarie pro domo pot fi considerate şi celelalte studii repartizate în prima secţiune a cărţii sale: *Momente din istoria teoriei literare*. Astfel, în *Hasdeu — critic şi*

Scanned with OKEN Scanner

teoretician literar în perioada începuturilor — potrivit concepţiei sale că teoriile de bază ale unui critic sau scriitor se întîlnesc într-o formă mai puţin dezvoltată încă din perioada tinereţii — cercetează trăsăturile de bază ale scrisului lui Hasdeu în epoca formaţiei sale, pe care apoi le enumeră: „vioiciunea spirituală, tendinţa permanentă spre glumă, ironia usturătoare, satira biciuitoare, fără a lipsi aluziile şi împunsăturile de caracter personal, zeflemeaua şi chiar unele note licenţioase aspre asupra cărora scriitorul insistă cu plăcere ..." Meritele lui Hasdeu, care, în critică, urmează după Kogălniceanu şi Russo, a căror linie de caracter naţional şi realist o continuă, constau în lărgirea cîmpului de aplicaţie al criticii, în depăşirea criticii de îndrumare generală, în formularea unor „judecăţi juste, bazate pe criterii de apreciere care se încadrează unei concepţii realiste despre literatură" (p. 42).

În articolul despre *Teoria literară la Contemporanul*, se opreşte cu predilecţie asupra concepţiilor lui Gherea, unul dintre „primii critici marxişti europeni, dacă nu chiar cel dintîi în raport cu Paul Lafargue, Frantz Mehring, G V. Plehanov" (p. 82). Problema va fi reluată într-un alt articol, *Gherea în cadrul criticii ştiinţifice europene*, inclus în partea a doua a cărţii (p. 270—278).

În articolul *Concepţia despre artă a lui Caragiale*, restabileşte prin ce este Caragiale aproape şi alături de noi: „Într-o vreme ca a noastră, în care caracterul popular al artei constituie una dintre ideile de bază ale esteticii marxist-leniniste, ideea colaborării dintre arte ca şi cea a teatrului înălţat la prestigiul unei arte independente, cu eficacitate crescută prin urmare, nu poate servi decît ridicării culturale a largilor mase populare" (p. 113). Ultimul studiu din această secţiune se ocupă de *Opiniile estetice ale lui Duiliu Zamfirescu*. Autorul precizează caracterul teoriei estetice a lui D. Zamfirescu: *clasicism idealist tipic* (p. 133). Respinge teoriile acestuia despre caracterul inestetic al poeziei populare şi reţine ideea latinităţii poporului şi combaterea exaltării naţionale, precum şi lupta contra decadentismului, respingerea naturalismului şi afirmarea realismului clasic.

Scanned with OKEN Scanner

Tot aici, considerăm necesar să vorbim și despre modul în care este respectată activitatea critică a lui Titu Maiorescu. Înainte de 1944, criticul sesizează unele afinități elective între Maiorescu și Goethe. În 1965, în cadrul Cursurilor de vară de la Sinaia, criticul face o apreciere științifică a întregii activități a lui Maiorescu. După Dima, Maiorescu a fost un om de știință cu „o formație dominant filosofică și juridică, cu o gîndire structurată în sensul logicii" . . ., „o personalitate de tip pedegogic". Domeniul cel mai frumos de cercetare îl constituie literatura. De aceea, Al. Dima expune pe larg teoria acestuia despre frumos. Ceea ce reține Al. Dima cu precădere din concepția despre literatură a lui Maiorescu este însemnătatea acordată de acesta ideii folclorice — ca structură estetică în sine și bază a literaturii culte. În privința celui de al doilea aspect, este reținută ca avînd o valoare actuală ideea că „originalitatea națională" se poate dobîndi prin utilizarea artistică a folclorului. Această idee constituie de fapt miezul concepției despre literatură a lui Al. Dima însuși. Urmărind prezența și dezvoltarea ei istorică (la Russo, Hasdeu, Maiorescu, Gherea, Ibrăileanu), Al. Dima își delimita astfel contribuția sa specifică în această problemă, aportul pe care l-a adus la dezvoltarea acestei idei în vremea sa și pe care noi l-am subliniat la locul respectiv.

Este momentul să precizăm aici și modalitatea reconsiderării la Al. Dima. Mai întîi, o observație generală care se impune cercetătorului operei acestuia: studiile sale au un precumpănitor caracter etic. D-sa scrie cu gîndul de a fi de folos contemporanilor și generațiilor noi de cercetători care se ridică, dorindu-se un îndrumător al literaturii pe căile fructificării cu precădere a experienței naționale și populare. Criticul are mereu prezentă răspunderea față de societate în tot ceea ce face. De aceea se pare că el își scrutează mereu conștiința pentru a vedea în ce măsură prin lucrările lui servește înaintarea societății contemporane, progresul social-cultural al epocii. După d-sa, activitatea de cercetare este o problemă nu numai de strictă specialitate, ci „de evidentă răspundere socială". De aceea în reconsiderările sale se constată reținerea sub obiectivul critic în primul rînd a faptelor

Scanned with OKEN Scanner

care au caracter de îndrumare a literaturii. Îl pasionează îndeosebi acele concepţii care pot prezenta interes pentru epoca noastră, care vin în sprijinul ideologiei noastre. Peste tot constatăm preocuparea pentru desprinderea trăsăturilor de bază ale activităţii unui scriitor sau cercetător. Judecăţile sale critice sînt drepte şi de o exemplară stringenţă logică, aplicîndu-se valorii reale a operei şi a cercetătorului, după îndrumarea clasică: sine ira et studio. Activitatea sa de cercetare poate fi deci apreciată ca activitate ştiinţifică.

*

Pentru circumscrierea completă a activităţii cercetătorului, considerăm oportun să ne referim şi la studiile de teorie şi istorie literară concepute după 1948, întrucît acestea sînt bogate în sugestii şi contribuie la înţelegerea deplină a concepţiei sale despre literatură şi artă. Unul dintre aceste studii tratează despre *Procedee fundamentale ale limbii artistice*. Al. Dima porneşte în clarificarea problemei de la datele esteticii ştiinţifice referitoare la asocierea între limba literară şi limba artistică, arătînd că problema fundamentală a limbii artistice este cea a procedeelor de individualizare. Critica actuală poate folosi în aplicaţiile ei unele din sugestiile studiului său, ca de pildă cea în care se reţin obiectivele individualizării artistice: 1) zugrăvirea aspectelor individuale ale realităţii privind omul şi cadrul vieţii sale (natura şi societatea), 2) înfăţişarea atitudinii scriitorului faţă de acestea, de la simplele emoţii pe care le trezesc aceste obiective şi pînă la poziţia ideologică, distinctă faţă de ele. Interesante sînt aplicaţiile pe care le face în această direcţie asupra limbii poetice a lui Beniuc şi desprinderea de noi procedee de individualizare ale limbii artistice prin capacitatea plastică, creatoare de imagini concrete, de tip pictural sau sculptural, prin imagini auditive, bazate pe capacitatea plastică şi sonoră a cuvintelor, prin măiastra folosire a termenilor abstracţi.

Un alt studiu, *Cu privire la esenţa tragicului*, — interesant prin reţinerea trăsăturilor esenţiale ale tragicului. Deşi trăsătura izbitoare a tragicului „e implicarea totală a concepţiei despre viaţă a celui ce-l mînuieşte",

Scanned with OKEN Scanner

totuşi nu lipseşte tragicului nici o latură optimistă, pe lîngă cea pesimistă, fără care nu se poate concepe această categorie estetică. În precizarea acestei laturi optimiste, merită să fie reţinute următoarele concluzii ale cercetătorului. De pildă, constatarea că optimismul „izvorăşte din înălţarea eroului deasupra suferinţei sale fizice şi morale, care nu-l istoveşte cu totul, ci-i stimulează puterile rezistenţei". Exemplele date sînt cele clasice: Prometeu, Oedip... N-ar fi stricat, ba din contră ar fi pus şi mai mult în lumină această idee, dacă s-ar fi făcut referinţe şi la *Tragedia optimistă* a lui V. Vişnevski, la eroii acestei tragedii contemporane, printre care femeia-comisar este un personaj de o mare frumuseţe morală.

Studiile de istorie literară incluse în volumul din 1962 se referă la probleme mai puţin cercetate, ca de pildă *Ştiinţa în periodicele din Moldova în prima jumătate a secolului al XIX-lea*. În problema care ne interesează mai reţinem doar stabilirea criteriilor de periodizare a istoriei literaturii române şi analiza folclorică a povestirii lui Creangă, *Dănilă Prepeleac*, cum şi recentul studiu inclus în *Studii eminesciene*, despre *Motivul cosmic în opera eminesciană*, — studiu de tematologie care pune în lumină noi valori ale poeziei eminesciene, subliniate în cadrul literaturii naţionale şi universale.

În cadrul preocupărilor de istorie şi critică literară trebuie integrat şi articolul apărut în *Cultura neolatina* — Bollettino dell' istituto di filologia romanza della Università di Roma — intitulat *Aspetti della critica e della storia letteraria romena contemporanea* — caratteri, realizzazioni, problemi (vol. XXII/1962, fasc. 3) în care autorul urmăreşte dezvoltarea criticii şi istoriei literare de-a lungul veacului al XIX-lea şi pînă în zilele noastre. Se susţine că „tradiţiile progresiste ale criticii literare constituie baza istorică, naţională a criticii literare contemporane" (p. 278). O mare parte a articolului este consacrată principalelor trăsături, realizări şi probleme ale criticii literare române actuale, fără să se ascundă nici rămînerile în urmă. Astfel, una dintre aceste rămîneri, într-o anumită perioadă, a fost tendinţa de a considera cu precădere conţinutul, manifestînd o vădită indiferenţă

față de specificul formei. Asemenea situații sînt caracterizate drept „esercizi di carattere sociologico" (p. 280).

Un an mai tîrziu — într-un interviu acordat lui Petru Vintilă, pentru *Luceafărul* — constată „o depășire hotărîtă a opiniei sociologist-vulgare, după care conținutul operei interesează în mod aproape exclusiv". În același interviu, se ridica însă hotărît și împotriva formalismului, „Căci măiestria artistică e departe de a fi o mecanică îndemînare de a combina figurile de stil ale arsenalului tradițional al artei" — spune Al. Dima. Despre misiunea literaturii noastre noi, se arată că ar trebui să fie surprinderea formării dialectice a omului nou. Aceasta este o temă „de o rară valoare etică și ea trebuie să ducă inevitabil la o literatură de tip educativ, nu în sens pedagogic-didactic, desigur, ci în acela al marilor romane educative (Bildungs-romane) pe care le-a scris odinioară Goethe". În privința criticului și a esteticianului contemporan se arată că acesta are de îndeplinit o operă de lămurire filosofică a tinerilor scriitori, cu privire „la misiunea omului nou în raport cu psihologia și concepția celui vechi". Mai precis, va defini misiunea criticii contemporane într-un articol apărut tot în *Luceafărul*, intitulat *Obiectivele și menirea educativă a criticii literare* (nr. 14/1965, p. 4). După ce combate impresionismul critic arată depășirea criticii explicative (psihologice — reprezentant Saint-Beuve; sociologice și biologice — reprezentanți: Taine și Brunetière) susține valoarea criticii științifice, a criticii complete care folosește ca metode — descrierea, valorificarea și explicarea, concepute ca o unitate organică, cu aplicarea procedeului comparativ prin care „se situează în corelație prezentul cu trecutul, conform dialecticii sociale". În acest fel, critica devine „un factor al educației ideologice pe materialul viu al scrisului, împrumutat realității care viază artistic". O altă precizare care ne reține atenția este și aceea referitoare la comentariul artistic care „nu trebuie separat de cel ideologic ... ci împletit mereu și organic cu discutarea problematicii operei. Problemele esteticii nu sînt, de altfel, probleme exclusive ale formei ... ci

Scanned with OKEN Scanner

ele se referă la integrarea conţinutului în formă, la viziunea unitară a ambelor laturi deodată".

III

Apropiindu-ne de sfîrşitul cercetării noastre, considerăm necesară o privire ansamblu asupra întregii activităţi a lui Al. Dima, însoţită de o apreciere dreaptă, de o încadrare justă în mişcarea noastră filosofică şi literară din ultimele patru decenii. Se impune de la bun început constatarea că activitatea de cercetare ştiinţifică a lui Al. Dima este — pe întreg parcursul ei — un elogiu al muncii pusă în slujba servirii poporului. Al. Dima a fost un truditor modest, însă harnic al scrisului, avînd oroare de lauda gratuită, de aprecierile pripite şi nefundate ştiinţific. N-a tins spre gloria efemeră şi zgomotoasă, dar s-a devotat cu sîrguinţă şi pasiune muncii de aflare a adevărului, avînd în permanenţă conştiinţa relativităţii propriilor sale opinii şi ale altora. De aceea, afirmaţiile sale se caracterizează prin prudenţă, precauţie şi sobrietate.

Articolul apărut în 1929, despre *Tradiţionalismul lui Mihai Eminescu,* are semnificaţia şi valoarea unui simbol. Desprindem de aici adevăratele note ale tradiţionalismului, pe ale cărui poziţii se situează în combaterea ortodoxismului şi a estetismului lovinescian. Tradiţionalismul său se identifică cu patriotismul, fiind neîndoios o poziţie avansată faţă de curentele pe care le combătea. Tradiţionalismul lui Al. Dima — ca concepţie — este o dezvoltare firească a liniei progresiste promovate de Russo, Kogălniceanu, Hasdeu, Gherea, Ibrăileanu. Tradiţionalismul înseamnă punerea de acord a culturii cu datele tradiţiei, concepută ca realitate concretă în mişcare dialectică. Sensul ei este dezvoltarea noului pe tulpina valorilor directoare ale trecutului. Al. Dima a militat pentru tradiţia vie, nu osificată — aşa cum singur precizează undeva. Tradiţionalismul i se părea atunci terenul sigur pe care îşi putea sprijini ideologia sa estetică şi literară.

În conexiune cu ideologia tradiţionalistă trebuie apreciată şi teoria localismului creator, care — pe linia

tradiţionalismului — îşi propune cunoaşterea realităţilor naţionale şi valorificarea în creaţiile literare a latenţelor pitoreşti locale. Problema reportului dintre artă şi realitate este rezolvată de către Al. Dima în spirit realist. Literatura trebuie să oglindească aspecte ale vieţii naţionale şi locale bine cunoscute. De pe aceste poziţii, el combate atît concepţia lui Eugen Lovinescu, potrivit căreia se tăgăduia „realitatea unei tradiţii româneşti", cît şi pe cea ortodoxistă (gîndiristă) a lui Nichifor Crainic şi Dragnea. Fundamentele localismului creator se află în sondarea autenticului, în reflectarea realului, în legătura strînsă cu poporul — creatorul bunurilor materiale şi spirituale — în orientarea etică a activităţii literare.

Tot pe plan teoretic, Al. Dima pleda în acele vremuri bîntuite de „vînturi barbare" pentru o poezie care să pornească de la fîntînile vieţii. Prin fîntînile vieţii, Al. Dima înţelege în primul rînd zăcămintele folclorice naţionale, pe care marea şi adevărata literatură le-a fructificat în toate timpurile, încă de pe vremea celebrei epopei a lui Ghilgameş. În istoria literară, Al. Dima împărtăşea în această perioadă punctul de vedere sociologic, insistînd asupra condiţionării economice a literaturii.

Pe plan filosofic — pe tărîmul esteticii, frecventat cu pasiune de către Dima — se încearcă — de pe poziţiile teoretice arătate şi în spiritul acestor concepţii — o definire ştiinţifică a conceptului de artă populară prin raportarea lui la conceptele sociologice de artă primitivă şi artă cultă, precizîndu-se totodată funcţia socială a artei populare. În constituirea teoriei sale filosofice, Al. Dima foloseşte un vast aparat critic însă precumpănitor idealist.

În estetica generală, Al. Dima a lămurit condiţiile cunoaşterii valorii estetice, a considerat frumosul natural ca un mod particular al esteticului, ca o treaptă spre valoarea estetică, deosebită numai gradual de cel artistic. În privinţa funcţiei epistemologice, Al. Dima combate teoria croceană şi pe cea formalistă, apropiindu-se foarte mult de înţelegerea ştiinţifică a artei ca formă de cunoaştere a realităţii obiective. Poziţia sa estetică este — în această perioadă — sensibil apropiată de cea a lui Mihai Ralea. O altă problemă estetică este cea a viziunilor estetice interioare, precum şi cea a delimitării con-

Scanned with OKEN Scanner

ceptelor de pictural față de sculptural, dincolo de categoria plasticității care le împreună. Aceste contribuții se integrează în concepția generală despre literatură și artă a lui Al. Dima. În activitatea practică, aplicativă, Al. Dima contribuie la buna cunoaștere a operelor unora dintre clasici ca Eminescu, Odobescu, Maiorescu, Coșbuc și Ibrăileanu. Din literatura contemporană lui — din perioada dintre cele două războaie mondiale — reține operele unor mari creatori ca Pillat, V. Voiculescu, Adrian Maniu, Lucian Blaga, Ion Barbu, Tudor Arghezi.

După 1948, în activitatea sa se va produce un proces de clarificare ideologică, prin asimilarea creatoare a materialismului dialectic — de care de altfel n-a fost străin nici mai înainte — și a esteticii marxist-leniniste. De pe aceste poziții, cercetează opera lui Ibrăileanu, a lui Russo, Hasdeu, Gherea, Caragiale, Duiliu Zamfirescu, Titu Maiorescu, Creangă și Eminescu. Concepția sa despre literatură și artă dezvoltă unele teorii anterioare, punîndu-le de acord cu știința marxistă. Astfel, subliniază în continuare necesitatea originalității naționale a literaturii prin folosirea zăcămintelor folclorice, a specificului național. În concepția sa actuală literatura are menirea de a prezenta omul nou și înaltele idealuri ale acestuia. Al. Dima apreciază că în perioada actuală am avea nevoie de o literatură educativă în genul romanelor lui Goethe.

Critica pe care o profesează pe linia Ibrăileanu este o critică completă, care folosește mai multe metode (descrierea, valorificarea, explicarea) și procedee (de pildă cel comparativ). Este împotriva interpretărilor sociologiste, pe care le-a combătut dar și împotriva celor formaliste. În estetică, susține un punct de vedere nou, după care problemele esteticii nu sînt cele ale formei, ci se referă la viziunea ambelor laturi deodată (conținut-formă).

Merite deosebite a cumulat cercetătorul și în investigarea unor probleme ale literaturii universale, precum și în problemele generale ale teoriei literare și ale istoriei literare. În reconsiderările sale din acest domeniu se conduce după criteriul valorii actuale a unora dintre teoriile literare analizate. El stăruie asupra mesajului însuși al cercetării cuprins în operă.

În aprecierea valorilor, cercetătorul folosește pe o scară largă și punctul de vedere comparatist. În această direcție, el se raliază vederilor lui Vianu care cerea încadrarea fenomenului literar național în contextul literaturii și al valorilor universale.

Înainte de a încheia, mai reținem și modalitatea specifică de expunere a problemelor folosită de Dima, cercetătorul român care acordă o mare importanță în dezvoltările lui analitice interogațiilor, cu ajutorul cărora creează altfel impresia de dialog socratic susținut cu un interlocutor imaginar. Referitor la stil el excelează prin sobrietate și dreaptă cumpănire, fără să fie totuși lipsit de unele podoabe, ca de pildă comparațiile, în care cel de al doilea termen este — lucru nu lipsit de semnificație — de origine acvatică sau florală. De pildă: „Pînă în februarie 1948, urma lui Russo se ascunde *ca o apă care dispare o bucată de vreme pe sub pămînt spre a se ivi apoi din nou undeva, departe*..." Sau: „S-a retras *ca apa în reflux* în fața notorietății și a gloriei"...; sau: „Misterul crește biruitor *ca o floare de nufăr din ape tulburi*"... Oarecare frecvență au și imaginile selenare sau cele smulse mediului rustic. De pildă: „Unele pagini ale lui Vasile Pârvan, prin lumina pe care o aruncă asupra tainelor existenței măresc și mai mult misterul, *întocmai ca lumina lunei* care înfiorează cu și mai mare taină întunericul nopții", sau: „Arta populară cumulează — *ca o splendidă salbă* — un imperiu de sclipiri estetice"...

Scanned with OKEN Scanner

DESPRE LIMBA POEZIEI LUI MIHAI BENIUC

Mihai Beniuc s-a afirmat înainte de eliberare ca poet cu o personalitate artistică bine conturată,[1] devenind după 23 August 1944 — așa cum el însuși se definește — *toboșarul timpurilor noi*. Poetul își realizează — cu fiecare nou volum — dorința exprimată categoric, încă de la începutul activității sale literare, de a *intra masiv și greu în vreme / cu un car cît dealul de poeme* . . .

Opera poetică a lui Mihai Beniuc este străbătută de patosul marilor căutări, al luptei revoluționare pentru realizarea dreptății sociale și a fericirii umane. Folosind creator exemplul înaintașilor, Beniuc a fost în permanentă căutare a acelui cuvînt „care să te facă să vezi și să auzi cuvîntul plastic, cuvîntul muzical, care să exprime mai bine realitatea". Înnoirea limbii poetic a constituit pentru Beniuc o preocupare continuă pentru realizarea imaginii artistice, găsind rezolvarea acestei probleme în apropierea de poezia populară — „izvorul veșnic viu al întineririi . . . fîntînă a tinereții".[2]

Beniuc este în poezie un continuator al creației literare populare. El exprimă în limba poporului, bogată în locuțiuni și expresii, nu numai propriile-i frămîntări, ci totodată năzuințele fierbinți ale poporului, viața acestuia,

---

[1] După precizările lui Al. Husar, M. Beniuc își publică primele sale poezii în revista liceului din Arad, *Laboremus*, în 1926, după care, în 1928, colaborează la Bilete de papagal și mai apoi în revistele ardelene *Abecedar* și *Pagini literare* (Al. Husar, *Poetul în concepția lui Mihai Beniuc*, în *Analele științifice ale Universității Al. I. Cuza* din Iași, tomul VII, 1961, p. 151);

[2] Mihai Beniuc, *Despre poezie* — studii literare — E.S.P.L.A., 1953 p. 137.

Scanned with OKEN Scanner

transformările adînci petrecute sub ochii noştri — cu un cuvînt — realitatea vie în multitudinea de forme ale înnoirii ei.

Cercetarea mijloacelor de expresie ale operei poetice a lui Mihai Beniuc, folosite în cele peste cincisprezece volume apărute pînă acum, ne va apropia de o mai bună înţelegere a originalităţii limbii poetice a acestui scriitor.[3]

*

Lexicul operei lui M. Beniuc atrage atenţia prin frecvenţa cuvintelor regionale, referitoare la viaţa şi preocupările satului. Ca „poet al cîmpului", M. Beniuc se dovedeşte un profund cunoscător al vieţii şi graiurilor din Transilvania, Moldova şi Muntenia. Poetul foloseşte astfel de cuvinte chiar în construirea unor imagini care nu reflectă lumea satului.

Cuvintele cu o mare frecvenţă în vocabularul poetic al lui Beniuc sînt cele care se referă la obiecte de gospodărie, la denumirea unor unelte, obiecte de îmbrăcăminte etc. Spicuim cîteva dintre cele mai rare: *laiţă, meliţă, brăzdar, blid, opaiţ, tingire, ciutură, ciubară, joardă, gîrbaci, chilim, loitră, bardă, cuşmă, clop, nădragi*... G. Călinescu mai menţionează: *căsulie, otavă, mejdii, vîlcede*.[4]

Cu ajutorul unor asemenea cuvinte, Beniuc introduce pe cititor în universul rustic şi popular, în care el a trăit şi pe care a năzuit — asemenea lui Coşbuc şi Goga, înaintaşii săi în poezie — să-l întruchipeze în forme de artă. Beniuc a fost adeseori un rapsod al lumii amărîte a satului: „Sînt copilul unui neam sărac, / Bieţi români ce scormonesc pămîntul" (p. 6). Şi, mai departe: „Ei mi-au

---

[3] Pînă acum, problema limbii poetice a lui M. Beniuc n-a făcut obiectul unor studii speciale de mai mare amploare. Citām, în această privinţă următoarele studii şi articole în care se emit unele consideraţii despre limba poeziei lui M. Beniuc: Constantin Burghele, *Limba poeziei lui M. Beniuc*, în „Cum vorbim", an II, 1950, nr. 3, p. 5—7; Gh. Bulgăr, *Cuvîntul simplu, versul nou*, în *Tînărul scriitor*, nr. 8/1956, în care se analizează mijloacele artistice folosite în volumul *Trăinicie; Literatura română contemporană*, manual pentru clasa a XI-a, 1961 şi 1963.

[4] G. Călinescu, *Despre poezia lui Mihai Beniuc*, în *Contemporanul*, nr. 39 (364), 1953, p. 3

fost credința-n toi de luptă. / Fiul lor, azi poate le sînt tatăl. / Aurul tristeții mele iată-l: / Carne sînt din carnea voastră ruptă!“ (p. 6). În altă poezie, Beniuc declară că: *numai printre ardeleni mă simt acasă* (p. 28); și tot aici: „Îmi pun urechea pe inima țării / Și-aud bătăi neregulate prin gemete surde“ . . . (p. 28). Este explicabilă deci frecvența mare a unor cuvinte regionale și populare — ca cele de mai sus, în poezia sa. Unele din aceste cuvinte intră în compunerea unor comparații, ca — de pildă — cuvîntul *tingire:* „luna lustruită ca tingirea“ (p. 28), altele intră în contextul unor metafore — cum vom mai avea prilejul să arătăm mai departe. Aici reținem metafora: *ieslea clipei:* „De ce la ieslea clipei viața să ți-o legi?“ (p. 15) și: coasta vremii, din versul: „Arînd cu talpa trudnic coasta vremii“ (p. 13).

Din graiurile populare, Beniuc a cules expresii, proverbe, zicători, locuțiuni pe care le-a țesut apoi în structura versurilor sale dîndu-le o nouă strălucire. Iată cîteva:

a bate icuri: Îndoiala bate icuri (titlul unei poezii din volumul *Cîntece de pierzanie,* apărut în 1938);

a ți se face pielea de găină: „A fost pe-aici odată un Horea / Vi se face pielea de găină?“ (p. 104);[5]

a îndruga verzi și uscate: „Numai tatăl meu e supărat / Că-ndrug uscate și verzi“ (p. 109);

a se alege fum și scrum: „Horea începu să le spună: / — Aici în hîrtii așa sună, / Că de-acum / De nemeșie / Scrum să se-aleagă și fum!“ (p. 133);

cine samănă vînt culege furtună: „Ține minte: vînt de sameni azi, / Mîine ai furtună din ce sameni“ (p. 145);

a purta trifoi cu patru foi: „Fie cum ne-o fi de-acum norocul / — N-am purtat trifoi cu patru foi. / Lumea veche arz-o însă focul, / Toboșar al timpurilor noi!“ (p. 111).

---

[5] Pentru ușurință, vom face majoritatea trimiterilor la volumul intitulat *Poezii*, ESPLA, 1960, întrucît acesta cuprinde o selecție a celor mai bune poezii din volumele publicate de poet pînă în 1960. Acolo unde vor fi folosite alte volume (sau volume ulterioare) se va face mențiunea titlului poeziei și a volumului.



Scanned with OKEN Scanner

Mai menționăm și următoarele: *a chiui-n căciulă* și *a păși pe ouă* (p. 118), *a privi pe sub sprîncene* (p. 292), *a da-n bobi* (p. 304), *a nu avea habar de părerea lumii* (p. 9), *a depăna distanțele ghem* (p. 67), *a privi strîmb pe sub căciulă* (p. 182), *a nu fi modru* (p. 34), *a vorbi de cîte toate* (p. 303), *a se lua cu rău-n bețe* (p. 304) etc.

Folosirea unor asemenea locuțiuni este în strînsă legătură cu atitudinea pe care poetul a manifestat-o întotdeauna față de truditorii acestui pămînt. Era deci normal să caute mijloace de expresie pe măsura simțirilor sale. Numărul mare de locuțiuni — „aceste nestemate ale gîndirii poporului românesc“, cum le socotea marele Eminescu într-un articol din *Curierul de Iași,* din 5 ianuarie 1877 — constituie încă o dovadă a posibilităților artistice pe care le are limba poporului și pe care Beniuc a știut să le asimileze creator. Mihai Beniuc nu abuzează însă de cuvîntul popular cu nuanță regională.

Întîlnim în poezia sa și multe arhaisme sugestive în contextul evocărilor actualității. Astfel, Beniuc preferă pe *slobod* lui *liber*. *E slobod să mai cînt?* — este titlul unei poezii din 1941 (vol. *Orașul pierdut,* 1943) sau, în următoarele versuri: Moșnege! lasă drumul slobod, / Să treacă zmeii mei în tropot . . .“ (p. 10).

Cuvinte ca: *leat, izvod, slovă, hrisov, vornic, hatman, a oblici* au rostul de a crea atmosfera poetică într-o poezie ca *Letopiseț* (vol. *Steaguri,* 1951), din care desprindem următorul citat: „Căci mă simt părtaș acelei trude, / Săvîrșite de acest norod / Ce l-a dus prin leaturile crude / Către-al vremii noastre rumen rod. / Dar izvod în filele bătrîne / Vremilor ce vin nu oblicești — / Pe ogorul faptelor, tu mîne, / Mîndru, ca o floare nouă crești“ (p. 143).

Alte cuvinte ca: ***flintă, chelar, fes, comănac, islogi, tulnic, pravilă, vîrtute, pitac, cneaz, paharnic, județ, a vorovi*** (dar și *voroavă*), ***haraci*** se întîlnesc în versuri noi, actuale, ca de pildă în poezia *Viața* — din volumul *Cu un ceas mai devreme:* „Iar inima-mi zvîcnind ți-o fi haraciul / De-așezi dreptatea unde mai stă sila“ (*Viață,* p. 317).

Întrebuințarea unor asemenea regionalisme nu îngreuiază înțelegerea mesajului poeziei lui Beniuc. Ceva mai mult, aceste regionalisme împrospătează expresia

Scanned with OKEN Scanner

poetică, dau mai multă spontaneitate substanței lirice a versului.

În următoarele două versuri, Beniuc cumulează regionalisme din Transilvania: „Fîntîni cu ciutură, cirezi și birișì; / Alături măgura cu lotrii hirișì ..." (p. 175). *Birișì=slugi*, păzitori ai cirezilor, văcari, iar: *lotrii hirișì*=haiduci vestiți. Alte cuvinte regionale: *bugăt* (=destul; foarte des întîlnit în Transilvania, în expresii ca: *a fost bugăt* sau: *m-o sfădit bugăt*), *ocheri* (=ochelari), *tîngă* (=jelanie), *a țivli* (=a țipa, a striga tare), *munți sîlhui* (=sălbatici), *șperlă* (=flacăra focului din vatră), *stelniță* (=ploșniță), *sămădău* (=păzitor și negustor de porci, ca și la Slavici), *strujea* (=fărîmă, așchie — în expresia: *strujea de vis* — p. 4), *ciopor* (=grup; la Beniuc. *ciopor de fîrtați*), *stei* (=piatră de munte — Dar mi-i rece inima ca steiul — p. 44), *căpău* (=capsoman), *nemeșug* (=boierie, tagma nemeșilor), *sărăntoc* (=sărac), *molîu* (=bleg), *mraniță* (=îngrășămînt natural), *covăcie* (=fierărie; în Moldova se spune *covălie*) etc.

•

Utilizarea sinonimelor în poezie se face cu scopul de a marca unele nuanțe speciale ale cuvintelor care denumesc aceleași obiecte, sau pentru a evita repetiția. La Beniuc, se întîlnește folosirea unor grupuri de sinonime cu sensuri deosebite. Așa sînt: *pită* — *pîne*, în versurile: „Pită, sare, nu-mi puneți pe tavă / De-ale vieții-s plin cu prisosință ..." (p. 6). Și: „Jur împrejur cununa cea de spice / De pîne spune și de trai ferice" (p. 168).

La fel, dubletele regionale: *o țîră* — *o leacă*, din versurile „Și de-o fi din toate cîte-o țîră, / Fi-va versul binecuvîntat" (p. 157), și: „Și-o să-ți fie-oleacă poate milă / C-ai fost rea și crudă c-un poet ..." (p. 20), unde *o leacă* n-ar putea fi înlocuit în nici un caz cu *o țîră*, fără ca versul să nu devină banal. Un sens apropiat de acest dublet îl are expresia: *un crîmpei*, din versurile: „O strujea de vis mi-a fost merinde / Un crîmpei de crez prin îndoieli ..." (p. 4).

Aceeași situație se poate constata și în privința tripletului lexical: *noroi*, *glod*, *tină*, din versurile: „Trec peste zăpada și noroiul veacului" (p. 8); „Mă tîram în

Scanned with OKEN Scanner

glod ca vrejul / Fără trunchiu-ţi de stejar" (p. 241), şi: „Răsărind greoi din tină / Planta pipăie lumină (p. 58). Tot aşa: *ţărnă* (p. 63), dar şi *ţărînă* (p. 115), *humă* (p. 92), *lut* (p. 28).

Sensurile sinonimelor: *nea-zăpadă* nu se acoperă întotdeauna perfect. De pildă, în versurile: „De-ar fi mocirla-n jurul tău cît hăul / Tu vei rămîne nufărul de nea / Ce-l oglindeşte beat de pofte tăul" (p. 18), unde cuvîntul *nea* redă ideea de alb imaculat mai bine decît sinonimul *zăpadă*. De altfel, în multe situaţii, Beniuc acordă prioritate cuvîntului *nea* — aşa cum se vede şi din următoarele versuri, din cunoscuta poezie *Sania nebună:* „Tinereţea mea / Ah, tu, sanie / Pe cărări de nea / Şi pierzanie" (p. 52) — unde cuvîntul *nea* are o semnificaţie etică opusă pierzaniei, de care aminteşte în versul următor. *Cărări de nea* este de fapt o metaforă. Atunci, însă, cînd este vorba de *zăpadă,* ca fenomen al naturii (în înţelesul propriu nu figurat), poetul evită folosirea sinonimului *nea*, ca de pildă, în versurile: „Furam zăpezii frăgezimea, / Căldura primăverii-ntîie / Să năvădesc poema blîndă / A mînii tale ce mîngîie" (p. 23).

Sinonime sînt şi: *soartea — data,* din versurile: „Vii acum întunecat ca soartea..." (p. 48), „Nimic de făcut, Aşa vi-i data... (p. 107).

*

Se constată la Beniuc şi încercarea de a încorpora în poezie cuvinte noi, create cu ajutorul procedeelor cunoscute ale derivării. Astfel întîlnim verbe onomatopeice sau verbe derivate din substantive, precum: *a liului:* „Mă cuprinde vălul ei în braţă / Şi mă liuluieşte-ncet şi mă răsfaţă" (C.I. 96)[6]; *a sîsîi:* „Şi foile sîsîie ca şerpoaicele" (p. 108); *a grohoti:* „Şi-ncet grohoteau: Nu ne place! / Alt cînt să ne cînţi, măi ortace!" (p. 150); *a buji* (p. 161); *a roura* — sub forma participială — *rourat* — ca adjectiv (p. 319); *a hui* — sub forma gerunzială (p. 263); *a mîrăi* (p. 200); *a ciorovăi:* „M-am tot ciorovăit cu Crişul /

---

[6] Ne referim la volumul: *Cîntecele inimii* (prescurtat: C. I.), Editura tineretului, 1960;

Scanned with OKEN Scanner

În nopți de liniști ardelene..." (p. 205); *a zumzăi* (p. 338).[7]

Iată și cîteva exemple de verbe derivate din substantive: *a lăvui* (C.I. 62), *a vorovi* (C.I. 63), *a sloveni, a înspica, a pologi, a dezbumba* (citat și de C. Burghele)[8] etc. Unele cuvinte sînt create prin prefixare, precum *încîinoșată* (p. 223), *neizbînda* (p. 230), *a înnumăra, a înstruni* etc.

Numeroase sînt — ca la Agârbiceanu și Goga — formele neprefixate: *a vălmăși* (p. 85), *a neca* (p. 238), *a cerca* (p. 225); tot astfel: *a junghea, a mînea, a cărunți, a mormînta, coperiș, lăcrămați, nainte, mărit* în loc de: *măritat:* „Școlar, ori fată de mărit, ori moș..." (p. 238). Alte cuvinte sînt formate prin compunere. De pildă, *nemaivisat:* „La Viena, șarpele de împărat / A visat un vis nemaivisat" (p. 137).

Din cele arătate pînă acum cu privire la lexic, s-ar putea deduce poate că Mihai Beniuc e un tradiționalist. Nimic mai eronat! Poetul acordă aceeași atenție și neologismelor, cuvintelor tehnice, ba chiar și expresiilor argotice, atunci cînd e cazul. El manifestă — după cum precizează și C. Burghele — „o lipsă totală de prejudecată... față de cuvînt".[9]

Ca o primă constatare se impune faptul că în primul volum (*Cîntece de pierzanie*, apărut în 1938), neologismele abundă, împerechindu-se organic cu regionalisme sau cuvinte populare. Dintre neologismele puțin obișnuite în poezie, cităm următoarele: *candid, cofetărie, confeti, deranj, enorm, funebru, funest, garaj, ireversibil, leafă, plictiseală, regret, reproș, roză, solitudine, șef de cabinet, tiutiubulant, tub de ruj, undă revolută, vervă* — majoritatea de origine franceză.

Iată o strofă dintr-o poezie scrisă în 1936 — caracteristică pentru modul în care la Beniuc neologismul se integrează în context, ajutînd la reliefarea ideii poetice: „Într-un tîrziu, grăbită, ai scos un tub de ruj / Și-n timp

---

[7] C. Burghele citează doar trei exemple: *a zumzăi, a chiui, hîrșit* — precizînd că asemenea cuvinte dau poeziei „un suflu dinamic" (*op. cit.*, p. 5).

[8] Idem, *ibid.*, p. 5, explicat: *a descheia.*

[9] Idem, *ibid.*, p. 6.

Scanned with OKEN Scanner

ce în oglindă te potriveai discretă, / Eu însemnam cadențe pe margini de gazetă: / Era o zi tăcută, în luna mai la Cluj..." (p. 15).

În poeziile lui Beniuc scrise mai tîrziu, pătrund alte neologisme; ele se referă la recentele descoperiri ale tehnicii sau la noile relații sociale: *rachetă, atom, hidrocentrală, șarjă rapidă, furnal, colectivă, cincinal, utemist, pionier, contradicție, cosmonaut* etc.

*

Multe dintre asocierile lexicale dau un sens nou metaforic cuvintelor vechi sau regionale: *car de poeme, crama vieții, zăpezile uitării* (ca la Villon), sau *somnul pămîntului* (ca la Vigny) etc. Poetul se dovedește cunoscător al tuturor nuanțelor limbii poporului, al sensurilor celor mai variate și mai semnificative. În această privință, Gh. Bulgăr face interesante precizări: „Meșteșugul poetului dă strălucire nouă cuvintelor vechi prin dilatarea valorilor stilistice în cadrul noilor legături frazeologice. Poetul care se oprește la înțelesul comun al cuvintelor și nu știe să înaripeze cu nuanțe metaforice valorile semantice tradiționale nu poate stîrni în cetitor scînteia bucuriei, a entuziasmului".[10]

*

Din punct de vedere fonetic, constatăm că unele particularități au pătruns în limba literară și fac concurență formelor recomandate prin *Îndreptarul ortografic*. Fonetisme ca: *mîne, cîne, pîne, poimîne* se întîlnesc și la alți scriitori români. Interesant este faptul că la Beniuc aceste forme se întîlnesc alături de dubletele lor muntenești cu o circulație mai largă: *mîne* dar și *mîine* (ce e drept destul de rar). *Vreu* se întîlnește alături de forma literară *vreau*. Prima formă se întîlnește mai des în primele sale scrieri. Tot astfel și în ceea ce privește formele: *sară* — *seară* sau: *samă* — *seamă*. Fonetismul regional (arhaic) *împle* (cu *î*- pentru *u*-) se întîlnește peste tot în poezia lui Beniuc.

---

[10] Gh. Bulgăr, *art. cit.*, p. 94.

Scanned with OKEN Scanner

Fonetisme des întîlnite în poezia lui Beniuc sînt cele realizate prin sincoparea lui *i* sau *u*, în cuvinte ca acestea: *țărna, să mă sfărm, să darme, frumsețe* etc. — caracteristice vorbirii populare. Alte fonetisme ca: *năcaz, blăstămat, săcure, părechi, părete, cătră* în care *e* este înlocuit prin *ă*, iar *a* prin *e* (de pildă: *urieși* — p. 28) se întîlnesc adesea în poezia lui Beniuc. De asemenea: *schintei, peatră, șireaguri, adecă, măsur, mîrăie, sireac, vespe* — folosite (unele) și pentru nevoile rimei. Frecventă este transformarea lui *a* neaccentuat în *ă*, în cazurile ca acestea: *bălaur, zădar, zădarnic*, precum și înlocuirea diftongului *ea* prin *a*. Poetul scrie: *bătrîneța, căruntețа* (de fapt forme populare). Folosește adsea forme verbale iotacizate la persoana a treia singular a unor verbe. De pildă: *s-auză* (p. 5), *să vază* (p. 45), *să se ascunză* („Umbre se strecoară să se-ascunză" — C. I. 39). Alte forme populare întîlnite în poezia lui Beniuc: *să-l inghiță* (p. 15), *să vă spui* (p. 80); *rumpe, mincă, să steie, să deie, să ne păfuge* (= să ne puie pe fugă) etc. Aceste particularități fonetice nu ridică dificultăți de înțelegere a mesajului poetic. Ele sînt numeroase în primele volume de versuri ale poetului și mai rare în ultimele.

•

Aspectele morfologice ale limbii poetice a lui Beniuc sînt — în cea mai mare parte — caracteristice vorbirii populare. Cîteva dintre acestea s-au impus alături de formele uzuale. Astfel, schimbarea genului unor substantive, prin trecerea lor de la o declinare la alta, este un procedeu întîlnit și la alți scriitori ardeleni, precum și în vorbirea populară din Ardeal. *Fluier* devine *fluiera* (trece de la declinarea a II-a la I-a), în cunoscutele versuri din poezia *Țara*: „În codrii țării prin frunziș răsună / Fluiera lui Iancu cea nebună" (p. 129). Tot astfel, poetul scrie *purpur* („în purpur îmbrăcat") în loc de *purpură* trecînd de data aceasta un substantiv de declinarea I-a la a II-a; tot așa: *călăuz*, în loc de *călăuză* (p. 240). La Ion Agârbiceanu, întîlnim aceeași tendință de schimbare a genului

unor substantive prin trecerea lor de la o declinare la alta. De pildă: *piaț, țîț, salamă* ...[11])

O caracteristică a vorbirii populare și a limbii vechi este postpunerea articolului la numele proprii masculine. Fenomenul se întîlnește și în poezia lui Beniuc, alternînd cu formele literare. Astfel, poetul scrie: „E umbra Iancului venind din neguri" (p. 97) sau: „Urmașii, strănepoții / Horii ..." (p. 90), dar și: „Legendele lui Horia-mi curg în sînge" (p. 98) sau ca în versul deja citat: *Fluiera lui Iancu* ...

În privința articolului, se întîlnesc în opera lui M. Beniuc și unele particularități caracteristice limbii secolului al XIX-lea, dar și unora dintre scriitorii ardeleni. Așa este preferința pentru o formă invariabilă de articol genitival, de pildă: „Cîntece vestite a tristelor pierzanii ..." (p. 301), sau: „Doar dorurile noastre neîmplinite / Se vor căuta cu brațe despărțite / De-un hău cu ape tulburi dedesubt / A unui pod la mijloc întrerupt ..." (C. I. 164).

Unele nume proprii de localități sînt transcrise în forma lor regională arhaică. De pildă *Vezuv* în titlul volumului: *Inima bătrînului Vezuv*, apărut în 1957 sau: *Bălgrad* ca în versurile: „Striviți-mă cu roata-n Bălgrad, / Fluierul Iancului mi-l puneți în gură, / Prin țărmul nostru-nțelenit de ură / Tot am să-mi tai cu cîntecele vad!" (p. 99).

Numele proprii de persoane întîlnite uneori în poezia lui Beniuc sînt populare, rurale: *Pătru, Ion, Maria, unchiul Novac, Moș Ilie, Gheorghe, Toma Gurgui, Ion al lui Ciocorda*. Multe nume proprii sînt ale capilor de răscoale populare sau nume de haiduci vestiți: *Doja cel vestit, Horea, Iancu, Crișan, Cloșca, Iorgu Iorgovan, Chivără Roșie.*

Numele lunilor sînt folosite la forma lor populară, arhaică: *april, florar, octomvre (Lumina lui Octomvre*, p. 247), *novembrie, brumar*. Iată ce minunată metaforă realizează poetul prin folosirea numelor populare ale

---

[11] Vezi și articolul nostru, *Mijloace artistice originale în opera lui Ion Agîrbiceanu*, în *Limbă și literatură*, vol. IV, 1960, p. 15—26.

Scanned with OKEN Scanner

lunilor octombrie-mai: „Tu ne-ai schimbat Brumarul în Florar / Burgheza baltă în fluviu proletar“ *(El)*.

Remarcăm și prezența unor forme de plural regional: *lampe, brață, buzunări; ovăz*, care este defectiv de plural, are totuși un plural: *ovese*. La substantivele cu forme multiple, Beniuc alege pe cea mai expresivă. Poetul scrie: *rîndunea* și nu *rîndunică, strugur* și nu *strugure, șoarec* dar și *șoarece*.

Adjectivele prenominale sînt folosite în forma lor populară: *ăsta, istora, nime, fitece, ceialalți, nimenea, uniia* etc.

Folosirea unor forme de abstract verbal amintește de limba veche: „Îl rod la rădăcină viermii tainic / De-și clatină coroana a cădere? (p. 29) și: „Au venit la tine a primire / Străbuna-mpărtășanie...“ (p. 90). Forme arhaice de perfect simplu, ca în psalmii lui Dosoftei — folosite de altfel și de Eminescu — se întîlnesc și la Beniuc: „Trecum pe lîngă-olaltă noi ades / Și niciodată nu ne-am înțeles“ (C. I. 164) și: „Borangic țesum, să crească...“ (p. 303), sau: „Fie ora binecuvîntată / Cînd întîia dată ne văzum“ (C. I. 105). Perfectul simplu al persoanei a III-a de la verbul *a da* are forma *dede*: „De-atunci desfac din timp metalul scump / Al vieții, ce luptînd omul și-o dede“ (p. 235).

Dintre scriitorii contemporani, M. Beniuc — asemenea lui Sadoveanu — știe să fie actual prin forme de limbă arhaice sau regionale. Folosirea unor forme arhaizate de viitor al conjunctivului, format din auxiliarul *a vrea* și conjunctivul verbului de conjugat este, la prima vedere, surprinzătoare: „Și va să-mi pară rău de toate acele / Săruturi care nu le-am dat“ (C.I. 165). De asemenea, folosirea viitorului popular: „Cînd m-o vedea, ce-o zice liliacul / Plecîndu-și floarea peste gard?“ La conjunctivul prezent remarcăm folosirea cu precădere a unor forme nesufixate, de fapt forme populare sau arhaice-regionale. Astfel: *să înfloră, să se prăvală* etc. Folosirea formelor verbale scurte, fără desinențele verbale ale indicativului și conjunctivului, constituie o caracteristică a limbii poetice a lui M. Beniuc. De pildă: *se perindă, se prăbușe, se împlete, se prăvale, să cate* (de la *a căuta*), *trebe* (de la *trebuie*), *străluce, defaimă, să sloboadă*. Per-



Scanned with OKEN Scanner

soana a treia a verbului *a asfinți* face la Beniuc *asfinte:* „soarele ... asfinte" (C.I. 168), iar verbul *a chiui* la conjunctiv prezent face *să chiote*. Participiul verbului *a smulge*, la Beniuc este *smult*. De reținut faptul că unele forme verbale sînt specifice graiului popular din Transilvania; ele se întîlnesc și la alți scriitori ardeleni (Ion Budai-Deleanu, Goga, Agârbiceanu ș.a.).

M. Beniuc evită conștient folosirea verbelor de conjugarea a treia trecîndu-le pe unele la conjugarea a doua (de pildă: *a umple*, îl întîlnim *a umplea:* „Vor umplea de cîntece furtuna" (C.I. 6), iar pe altele la a patra (*a scrie* este folosit, ca și la Arghezi, sub forma: *a scri*).

Adverbul prezintă forme populare sau arhaice: *tocma, numa, acuș* „Garoafă roșie, nu plînge / Că ne vedem acuș, acuș!" (p. 111), *degeaba, de-a pururi* ș.a.

În ceea ce privește folosirea prepoziției, se constată la Beniuc aceeași preferință pentru formele arhaice sau regionale. Întîlnim prepoziția *a* în locul lui *de:* „S-a înroșit o ziuă-n răsărit" (p. 103). Unele prepoziții sînt folosite în ambele forme: populară și literară, precum *subt:* „Să tremure / Subt voi pămîntul" (p. 39), dar și *sub* (p. 39); tot astfel, des întîlnită este prepoziția populară *cătră:* „Umbra lui mi-a-ntunecat fereastra / Ce-am deschis-o cătră răsărit" (p. 84).

Interjecțiile abundă. Notăm cîteva: *hehei! hei! vai! of! alelei! hai! ehei! ha, ha, ha!* etc. De reținut și folosirea unei forme ardelenești de interjecție: *ai!:* „Aprind o pipă și mai stau o clipă / Ai! cum făcui cu anii mei risipă!", precum și a unei interjecții familiare: *bre!* Alte cuvinte cu rol de interjecție, folosite de Beniuc, sînt: *Păzea! Băieți!* ș.a.

Sub aspect morfologic constatăm că poetul a folosit cu deosebită grijă și măiestrie acele forme populare, regionale sau arhaice în poezii erotice sau de alt gen, realizînd imagini noi, surprinzătoare.

A vorbi despre unele particularități sintactice ale limbii poetice a lui M. Beniuc înseamnă a anticipa asupra stilului său. Dintre faptele sintactice cu valoare stilistică

Scanned with OKEN Scanner

în poezia lui Mihai Beniuc, inversiunile verbale sînt cele mai numeroase. Iată cîteva exemple:

„Poate fierul scutura-va / Mica inimă pe jos“ (p. 175).
„Şi dusu-m-am dus pe afară. / Afară era primăvară“ (p. 150).
„Atunci scuturaiu-mi frunzişul“ (p. 150).
„Muntelui scobitu-i-am inima adîncă“ (p. 295).
„Ani, milenii şi milenii / Scursu-se-vor fi aşa“

(Prometeu)

În privinţa topicii, nu rare sînt situaţiile — date fiind şi nevoile metricii — cînd complementul indirect se află între predicat şi subiectul aşezat la urmă, ca în versul: „Ascultă ce spune răchiţilor vîntul“ (p. 108). Uneori, complementul indirect se află înaintea celui direct: „Anii rod arginţilor zimţii“ (p. 91). Alteori, complementul direct este izolat de verb printr-un circumstanţial: „Şi totuşi trebuie să stau, să rămîn, / Amărît şi bătrîn, / Să cresc această seminţie nouă / . . . / Să-i potrivesc pe creştete luminile“ (p. 128), sau se află aşezat înaintea verbului, ca în versurile: „Bucurii să cînţi ai să te-nveţi, Toboşar al timpurilor noi!“ (p. 111).

I. Coteanu a sesizat şi un alt aspect al limbii poetice a lui M. Beniuc: „dislocarea elementelor grupului nominal“. Desprindem din studiul său[12] cîteva citate semnificative din poezia lui Beniuc: „Dar *un cal* ivit / *Negru* din pămînt / Ochii-mi ard cumplit / Coama lui e vînt / Iute s-a-nhămat“ *(Sania nebună)*. Şi: „Iar ochii, verzi pe cît se pare / *Zmaragde*, două, de *valoare*“ *(Giuvaere)*. Tot astfel: *Cuvintele*-mi zboară *de foc şi de plumb*“ *(Poeţilor tineri)*.

Interesant ni se pare procedeul aşezării atributului adjectival exprimat prin numeral ordinal după substantivul determinat, ca în versurile: „Furam zăpezii frăgezimea / Căldura primăverii-ntîie“ (p. 23).

În privinţa pronumelui-complement, se constată la M. Beniuc tendinţa postpunerii acestui pronume verbului

[12] I. Coteanu, *Dislocarea ca procedeu stilistic în poezia noastră contemporană*, în *Revista Universităţii C. I. Parhon*, Seria ştiinţelor sociale, Filologie, nr. 2—3, p. 189—195.

la persoana întîi, după exemplul lui Dosoftei, la care acest pronume-complement e pleonastic. Iată cîteva exemple spicuite din poezia lui M. Beniuc: „Pe orișicare comunist desfidu-l / Un izolat, în turn să se socoată“ (p. 294) și: „A, numele vădu-i-l eu: / Pe steagul cel roșu-i cu sînge“ (p. 289) sau: „August, August douăzeci și trei / Cum să nu-l știm, tare bine știmu-l“ (p. 147). Iată și un exemplu din *Psalmul 100* al lui Dosoftei cu complementul pleonastic: „Și l-am scosu-l cu ocară / Pe clevetnicul afară.“

Se întîlnesc și intercalări între părțile de propoziție ale aceleiași propoziții. De pildă: „I-a încercat viclenia, de nu-s falși, cu dinții“ (p. 301). Uneori asemenea intercalări se află în cadrul unei paranteze: „Iar de va fi / (Cum simt mereu de-o vreme) / Să plec de- „aicea de la voi curînd . . .“

Ca și în poezia populară, e frecventă fraza formată prin coordonare. Iată, de pildă, două strofe din poezia *Despărțire de o garoafă roșie:* „Mi-oi aduna-n desagi amarul / Toiag din gradul vechi mi-oi frînge / Și-n urmă voi lăsa hotarul — / Garoafă roșie, nu plînge. / Străinul va veni-n grădină / Și toate florile le-o strînge / Buchet pe masa lui străină — / Garoafă roșie, nu plînge!“ (p. 87). În aceste două fraze poetice, toate cele șapte propoziții sînt unite. În cadrul fiecărei fraze, prin coordonare, M. Beniuc nu ocolește însă nici subordonarea amplă — ca în poezia *Pe o scîndură cu actinii* din volumul *Poezii* apărut în 1943, în care patru subordonate temporale anunță cele două principale din ultimele două strofe. Se întîlnesc, de asemenea, și finale introduse prin *de:* „Șarpe, cînd te doare capul / Ieși în drum de-ți cată leacul!“, ca la Creangă.

*

Influența populară pe care am constatat-o în toate sectoarele limbii poetice a lui Beniuc este vizibilă și în stil. Multe din poeziile lui Beniuc au caracter de oralitate pe care li-l conferă folosirea propozițiilor interogative sau exclamative, precum și a numeroaselor dialoguri lirice, ceea ce face ca într-un anume fel poezia lui Beniuc să se

înrudească îndeaproape cu poezia lui Ritsos. De fapt, întreaga poezie a lui Beniuc este un continuu dialog între Eu și Tu, în care Eu, reprezintă personalitatea poetului, iar Tu este fie un alter-ego, fie o ființă apropiată sau una care îi stîrnește aversiune, fie Țara sau Timpul. Iată o strofă din poezia *Simbol* (din volumul *Călător prin constelații*, apărut în 1958), în care constatăm folosirea vorbirii familiare: „Dar iată m-apropii de ei / Cu vîrsta și-ncet și cu pasul. / Noroc! Cum o duceți ai mei?! / Aici vi-i popasul?“ (p. 289).

Într-o altă poezie, din același volum, *Iubirile,* poetul își îndeamnă inima ca pe un prieten, folosind un sugestiv imperativ: „Fii, inimă, hangiu de treabă / Și fă-le foc și patu-n grabă!“ (p. 294). Stilul oral se explică prin influența directă a folclorului, acest izvor al tinereții. Iată o strofă dintr-o poezie care face parte din volumul *Trăinicie* (1955), amintind de un cîntec popular: „Ei! de-ar sta să povestească munții / Cîte știu din cele vremi, căruntii, / Nu știu, zău, de s-ar găsi hîrtie, / Da'nici pană toate să le scrie“ (p. 208).

Unele poezii au chiar formă populară; de pildă, poezia *Dor,* din volumul *Poezii* (1945): „Fă-mă, Doamne, drum de piatră, / Lumea toată să mă bată / Ochii toți să mă măsoare, / Rupă-mă mii de picioare! / Inima mi-ar fi-mpăcată / Cînd pe piatra mea umblată / Ar trece mîndra o dată.“ Într-o *Doină,* din volumul *Inima bătrînului Vezuv,* se simte influența *Mioriței.* Întîlnim aici același simbol al fluierașului; la Beniuc însă, spre deosebire de modelul popular, fluierașul se tînguie de trecerea anilor, de absența iubirii, de prea multă durere. Influența folclorului este vizibilă în crearea unor imagini rustice — predominante la M. Beniuc: „Ca țăranul printre snopi de grîu / Voi intra masiv și greu în vreme, / Cu un car cît dealul de poeme / Murmurînd o doină trist, molîu“ (p. 4).

•

În poezia lui Beniuc, deși el proclamă la început o mare încredere în forțele proprii și detestă *exemplele,* se întîlnesc totuși și alte influențe, la început vizibile, mai apoi asimilate creator. Cea mai puternică este a lui Eminescu. Multe poezii ale sale trădează, mai ales în

Scanned with OKEN Scanner

formă și mai rar în concepție, influența marelui poet. Într-o poezie, Beniuc face imputări iubitei la modul eminescian: „În ochi ți-aș fi topit lumina / Din mările verzui — fiorul / Ce-nvăluie nostalgic unda, / Născînd în oameni pururi dorul" (p. 23). La Beniuc, influența eminesciană se constată mai ales în unele dintre poeziile sale erotice — atît din tinerețe, cît și de mai tîrziu. Într-o strofă, din poezia *Sete*, din volumul *Cu un ceas mai devreme*, versurile îți amintesc poezia *Dorință* a lui Eminescu: „Și vom fi atît deaproape / Și atît de amîndoi / Ca doi fluturi între foi / Strînși legați să nu-și mai scape" (p. 310).

Dintre poeții ardeleni, Goga și Coșbuc au exercitat o influență mai puternică asupra lui Beniuc, mai ales în acele poezii în care poetul cîntă tristețea poporului. Iată unele reminiscențe din poezia lui Goga: „Ce-o să facă fără tine grădinița? / Plînge busuiocul, plînge lămîița / Va muri o floare-n fiecare zi / Lavița de ploaie trist va putrezi" (p. 59). De la Coșbuc, poetul e reținut modul declarativ retoric al legăturii dintre poet și popor: „Aurul tristeții mele iată-l / Carne sînt din carnea voastră ruptă!" — versuri ce amintesc de *Poetul* lui G. Coșbuc.

Într-o perioadă a creației sale, poezia lui Beniuc s-a resimțit și de influența argheziană. Îndeosebi *Florile de mucigai* și blestemele argheziene și-au aflat ecou în unele poezii ale lui Beniuc. Totuși, blestemele lui Beniuc sînt mai reținute decît ale lui Arghezi: „Mînca-v-ar ștreangul și plumbul, / Crește-v-ar pe gropi porumbul, / Jeli-v-ar corbul și cioara / . . . / Roade-v-ar carnea omida / Usca-v-ar pieptul obida / Face-v-ați praf și gunoi / Să-mplîntăm furcile-n voi" (p. 135). Precizăm și faptul că, la Beniuc, blestemele sînt îndreptate contra dușmanilor poporului.

Influențele marilor înaintași caracterizează numai o perioadă a creației sale: a tinereții. Acum poetul dibuie încă drumul, uneori se rătăcește, dar se salvează prin contactul direct cu țara, cu poporul și cu producțiunile acestuia. Uneori, Beniuc a fost atras și de experiențele hermetice sau de simbolismul francez. Îndeosebi, din literatura franceză, îl atrăgea Verlaine și Baudelaire. Villon

este și el cercetat cu dragoste de către poet. De asemenea Apollinaire.[13]

Nota originală, în poeziile de tinerețe, o constituie afișarea bărbăției, lupta împotriva moliciunii, a disperării, optimismul său funciar: „Eu tot mîndru: Nu mă tem, / Nu mă tem eu de blestem / Vreau să fiu ce vreau să fiu / Am să fiu ce vreau să fiu! ... "

În această privință, G. Călinescu precizează că originalitatea poeziei lui Beniuc constă în felul în care își comunică impresiile, mulțumirea, descurajările, uneori cu modestie, alteori cu „amabilă factanță ... din chipul direct vibrant, supus unui stil, cu care se mărturisește". Ceea ce este caracteristic pentru activitatea poetică a lui M. Beniuc este — după G. Călinescu — o anume „estetică a indignării incoercibile care rupe micile socoteli caligrafice ale versului frumos". Poezia lui M. Beniuc „este în tonul just atunci cînd vine cu sgomote de coase, de securi, de bardă, de bici, de izbituri, de furtuni, de prăvăliturí, de arbori" ...[14] Acest ton poate fi recunoscut cu ușurință și în creația de maturitate.

•

Mijloacele stilistice folosite de Beniuc ne dau măsura originalității sale. M. Beniuc folosește determinante substantivale sau adjectivale (epitete) surprinzătoare. Împreună cu determinatul, acestea alcătuiesc imagini inedite. Majoritatea epitetelor la Beniuc au un caracter metaforic sau intră în componența metaforei: *strujea de vis* (p. 4), *crîmpei de crez* (p. 4), *negurile reci* (p. 77), *noroiul veacului* (p. 8), *coasta vremii* (p. 13), *murmurul*

---

[13] În 1963, în Editura tineretului (Colecția „Cele mai frumoase poezii", nr. 54), a apărut în traducerea lui Mihai Beniuc: *Poeme*, de Apollinaire. Ediția este precedată de *Cuvinte introductive* și de o poezie a lui M. Beniuc închinată *Lui Guillaume Apollinaire*, care se încheie cu aceste semnificative versuri: „Eu, fiu al Dunării bătrîne / Și-al detunaților Carpați, / Setos de nou, de tot ce-i *mîne*, Mi-am zis: «Guillaume, noi sîntem frați» / Ți-am tîlcuit atunci alene / Fiorii noi ai vechii Sene. /.../ Nu-s cărturar din cei cu buche, / Dar știu ce-i dragoste, război, / Și știu cuțitele pe muche / Și bărbăția vremii noi — / Ca tot ce-i vechi și rău să mături, / Aș vrea să fii cu noi alături" (p. 23).

[14] *Op. cit.*

pelagic (p. 17); tot astfel: *veac de ger, rumeni zori, turma anilor, Vezuviul inimii, anii grunțuroși, schije de cristal* etc.

Specificul poeziei lui M. Beniuc poate fi urmărit și mai bine prin cercetarea comparației. Majoritatea comparațiilor la Beniuc au un caracter popular rustic: „Viața urlă-n mine ca un lup flămînd" (p. 26), sau: „Voi însă știți că numai Pleșcuța / Stă lîngă sat de cînd e veacul / Ca un dulău cu capul pe labe" (p. 24). De multe ori, al doilea termen al comparației este un fenomen al naturii, ca la Eminescu: „Vijelii, ispite au trecut / Cum trec vara norii peste boltă (p. 5). Adesea, comparația fiind prescurtată se transformă în metaforă (epitet metaforic): „Le-a fost iubirea tristă vis himeric" (p. 160). Cumularea de comparații în vederea precizării unei stări sufletești este o caracteristică a stilului lui Beniuc: „M-am despărțit de ea ca de un magnet, / Ca fluturele de floare plin de polen, / Ca un copil de o jucărie uitată / Ca un vapor dintr-un port luminos / Ca o frunză veștedă de pe creangă, / Ca o pasăre de văzduh care a fost împușcată" (C. I. 137). În majoritatea cazurilor comparațiile sînt gradate, urmărindu-se sporirea emoției, iar termenul al doilea este mai puțin obișnuit: „Iar dragostea-n mine e magmă, / E rocă fierbinte, e flacără / Cu iadul de-o tagmă!" (C. I. 157). Iată și o comparație din mediul cazon: „Anii vor veni mereu șireaguri / Ca soldații la cazan flămînzi." În folosirea comparației, Beniuc se dovedește pe deplin maestru. Imaginile astfel create sînt de neuitat. Poezia *Partidul* este construită cu ajutorul unor comparații din care se desprinde viziunea generoasă, umanistă a poetului: „Ești calea ce-o găsește omul, / Pierdut în codru fără urmă; / Ești prin deșert, deodată, pomul / Cînd setea pe drumeți îl scurmă."

•

Simbolul și alegoria sînt mijloace predominante ale poeziei lui M. Beniuc, și au, în poezia acestuia, pe lîngă funcția artistică, și o funcție pregnant demascatoare. Ele izvorăsc din atitudinea militantă a poetului și servesc cauza pentru care acesta luptă. Într-una din poeziile sale,

M. Beniuc precizează funcția limbajului alegoric: „Cîmp românesc, / Am venit la tine să vorbesc / Macii roșii încă nu-nfloresc. / În fața lor n-aș îndrăzni / Acum / Aici / Să grăiesc așa deschis cu tine“ (p. 91). Prevestirea zorilor socialismului se face tot alegoric: „Trecutul e un butuc / Pe care stă un om / Cu fața luminată / De vîlvătaia focului. / Cu fața luminată / Un om / Așteaptă răsăritul“ (p. 115). Simbolul și alegoria pot servi și altor scopuri. De pildă, în crezul său estetic: „Sînt mărul de lîngă drum și fără gard. / La mine-n ramuri poame roșii ard. / Drumețule, să iei fără sfială, / Căci n-ai să dai la nimeni socoteală“ (p. 186).

•

În ultimele volume de poezii Beniuc evoluează spre o modalitate dialectică de construire a imaginii poetice. De exemplu în poezia *Biruințe* din volumul *Materia și visele,* apărut în 1961, prima strofă exprimă o situație obiectivă (teza), a doua comunică starea subiectivă a poetului (antiteza), iar ultimele versuri cuprind concluzia exprimată aforistic(sinteza). Multe din ultimele sale creații, *Nu poposi . . ., Țel, Te-apropii, Poartă* — toate din volumul mai sus citat — sînt rotunde și categorice, asemenea unui silogism. Reproducem poezia *Biruințe:* „Cresc în urma mea și-n față / Mari plantații de viață, Tinere, bogate, cum / Noi pe vremuri nu văzum. / Ci eu mă scufund sub vrejuri / Ca-necatul în vîrtejuri. / Scot o mînă ca o floare / Peste apa sclipitoare. / Asta-i drumul, asta-i soarta / Viața-nvinge zilnic moartea“.

Această nouă modalitate descoperită de poet demonstrează forța creatoare a poetului, care adăpîndu-se la izvoarele nesecate ale folclorului și ale vieții, reușește să realizeze o poezie de chintesențe.

•

În ceea ce privește versificația, se constată că Beniuc utilizează atît versul liber, cît și versul clasic. În poeziile de tinerețe poetul cultivă într-o mai mare măsură versul liber. Nici astăzi însă n-a renunțat la el. Poezia *Cheile* — un admirabil dialog cu timpul care nu cruță pe nimeni,

Scanned with OKEN Scanner

nici chiar pe făuritorul de frumuseţe — este scrisă în versuri libere (apărută în 1963). Preferinţele poetului merg totuşi spre versul clasic cu rimă şi ritm. Măsura versurilor este, cel mai adesea, a versurilor popular, a cîntecului de 7—8 silabe; uneori însă sparge aceste tipare. Cît priveşte rima, constatăm la Beniuc evitarea rimelor banale, fără să ajungă la preţiozităţi. În poezia *Odată*, apărută în 1963, substantivele rimează cu verbe sau cu adjective: „Mă duc şi iarăşi revin / Ca vîntul în pădurea de pin. / Mă duc şi iarăşi apar / Ca vîntul în pădurea de stejar. // Înaintez şi iarăşi mă retrag / Ca vîntul în pădurea de fag. // Mă pierd ades prin ceţurile sure / Apoi mă ţin tot eu către pădure. // Odată, poate pe furtună, / Ţi-oi spune, frate codru, noapte bună."

*

Din cercetarea unora dintre particularităţile limbii poetice folosite de Mihai Beniuc reiese că poetul, artist recunoscut al cuvîntului, este preocupat de făurirea unui limbaj poetic adecvat fondului de idei şi imagini artistice. În acest scop, Mihai Beniuc a cercetat cu atenţie şi pasiune limba vie a poporului nu numai din Ardeal, dar şi din celelalte regiuni ale patriei; de asemenea, a cercetat şi izvoarele vechi, cronicăreşti. M. Beniuc nu s-a arătat refractar nici faţă de cuvintele noi sau argotice, cărora le-a dat o semnificaţie poetică. Beniuc a cunoscut, a preţuit şi a asimilat totodată experienţa în materie de limbă a marilor poeţi, de la Dosoftei şi pînă la Arghezi. Poetul a suferit la început unele influenţe, dar — asimilîndu-le creator — le-a depăşit sau le-a adaptat la un conţinut nou, ajungînd la o formulă originală, unică în literatura noastră contemporană. Stilul poeziei lui Beniuc e rezultatul unei munci îndelungate, stăruitoare, de adunare, selecţionare şi şlefuire a materialului din limba vie a poporului, din operele clasicilor.

Scanned with OKEN Scanner

MOTIVUL COPILĂRIEI — ÎN POEZIA LUI T. ARGHEZI I. BARBU ȘI G. CĂLINESCU

Una din primele poezii ale volumului *Cuvinte potrivite* (apărut în 1927), este *Cîntec de adormit Mițura*. Poetul devenit tată se manifestă atent și grijuliu față de pupila sa. Universul copilăriei este circumscris cu ajutorul elementelor de basm popular. Pentru Mițura, poetul-tată imploră sprijinul divinității în realizarea unei locuințe cît mai potrivite — adică:

„un bordei în soare
într-un colț de țară veche"...

Proporțiile liliputane sînt pe măsura puterii de înțelegere a copilei:

„Nu mai nalt decît o floare
Și îngust cît o ureche".

(„Minusculizarea — notează George Călinescu în a sa *Istorie a literaturii*... — nu înlătură seraficul și paradisiacul" — op. cit., p. 730). Elementele decorative sînt aceleași ca în povestea Albei ca zăpada și în bună tradiție romantică:

„Și-n pridvor un ochi de apă
Cu o luntre cît chibritul"...

Explicația urmează în versurile imediat următoare:

„Ca-n crîmpeiul lui să-ncapă
Cerul tău și infinitul"...

Scanned with OKEN Scanner

Prezența elementelor cosmice — cerul, infinitul — reflectate într-un crîmpei de apă corespunde tendinței de coborîre a transcendentului, caracteristică a gîndirii mitice populare românești.

Pentru ca toate acestea să nu rămînă simple lucruri în sine, poetul le creează un mediu ambiant, în așa fel încît fetița să simtă în jurul ei viața fenomenală, concret-senzorială și nu esențele abstracte:

„Dă-i un fluture blajin
Și o broască de smarald.
Și-n pădurea de pelin
Fă să-i stea bordeiul cald".

Pe fetiță o dorește nu o contemplativă rece, ci contribuind alături de Dumnezeu la taina creațiunii, prin îndemînarea mîinii și iscusința talentului:

„Și mai dă-i, Doamne, vopsele
Și hîrtie chinezească,
Pentru ca, mînjind cu ele,
Slava ta s-o smîngălească"...

Dumnezeul arghezian este — ca în concepția populară sau ca în basmele lui Creangă — un moș hîtru și înțelept care se potrivește dorințelor copilărești ale părinților și — uneori — se copilărește puțin și el...

Finalul poeziei aduce elementul-surpriză: poetul-tată își dorește lui însuși un adăpost în universul copilăriei:

„Și cînd totul va fi gata
S-o muta la ea și tata".

Tot din *Cuvinte potrivite* face parte și poezia *De-a v-ați ascuselea*. Poetul își inițiază copiii în tainele unui joc ciudat, straniu, pe care nu-l joci decît o singură dată în viață:

„Dragii mei, o să mă joc odată
Cu voi de-a ceva ciudat.
Nu știu cînd o să fie asta, tată,
Dar, hotărît, o să ne jucăm odată,
Odată, poate, după scăpătat".

Scanned with OKEN Scanner

La joc, participă și copiii și de aceea se cade să-l cunoască mai dinainte pentru ca să nu se sperie:

„E un joc viclean de bătrîni
Cu copii, ca voi, cu fetițe, ca tine,
Joc de slugi și joc de stăpîni,
Joc de pasări, de flori, de cîini,
Și fiecare îl joacă bine".

Jocul se desfășoară firesc „subt coviltirile lui Dumnezeu" și „începe încet, ca un vînt". Tatăl le aduce aminte copiilor și de „jocul Sfintelor Scripturi" pe care l-a jucat

„Și domnul nostru Iisus Hristos
Și alții, prinși de friguri și de călduri,
Care din cîteva sfinte tremurături
Au isprăvit jocul, frumos".

Dispariția tatălui în timpul jocului este încadrată tradiției populare. Tatăl își amăgește copiii cu o revenire, cu o resurecție într-un univers rural-gospodăresc — asemănător celui în care a crescut Mițura:

„Toți vor învia, toți se vor întoarce
Într-o zi acasă, la copii,
La nevasta, care plînge și toarce.
La văcuțe, la mioarce.
Ca oamenii gospodari și vii".

Măiestria poetului constă în transfigurarea temei morții cu ajutorul unei imagini împrumutate jocurilor de copii, în spiritul basmului popular căruia — pe lîngă tonul hîtru și mucalit — i s-a adăugat și o notă de ironie amară, ce se desprinde mai ales din ultimul vers, unde aparenta detașare impersonală simulată pînă atunci este părăsită:

„Puii mei, bobocii mei, copiii mei!
Așa este jocul.
Îl joci în doi, în trei,
Îl joci în cîte cîți vrei.
Arde-l-ar focul!"

Nu numai taina morţii, dar şi a naşterii îşi află întruchipare poetică în opera lui Arghezi. În *Versuri de seară,* poetul dezvăluie copilei, printr-o admirabilă alegorie taina venirii ei pe lume. Explicaţia nu mai este cea populară: avem de-a face nu cu barza, ci cu un păianjen pogorît dintr-o stea „pe-un fir de cînepă lucitoare". Păianjenul însă nu era păianjen, ci păienjeniţă. (Tonul este tot de poveste). Păienjeniţa este însă năzdrăvană:

„Avea ca tine o guriţă
(Mînca-o-ar mama!)
Şi părul ca arama.
Ochii ca nişte dude
Brumate negre, ude"

Continuînd portretul păienjeniţei descinse din lumea astrală („Din Carul mic, din Carul mare"), cu ajutorul unor plastice comparaţii poetul întîrzie cu paternă plăcere faunescă asupra fiecărui element de detaliu al corpului nud:

„Şi a scos nişte picioare lungi
Din două pungi
Flutureşti, de mătase,
Nu prea subţiri, nici prea groase,
Cu călcîie
Mirositoare a lămîie".

El asociază contemplaţiei nu numai privirea, ci şi celelalte simţuri, îndeosebi pe cel olfactiv — ca în ultimele două versuri din strofa de mai sus. Termenii care intră în contextul comparaţiilor indică preferinţe exotice:

„La şale
Avea două portocale"

fără să fie însă ignorate nici elementele autohtone (de pildă, bobul de linte):

„Şi la sîn (ascunde-le!)
Ouăle, rotundele.
Şi să-mi mai aduc aminte

Scanned with OKEN Scanner

Unde să fi văzut și-un bob de linte...
Nu știu, am uitat,
Cu toate că l-am pupat".

Bucuria contemplației este împlinită prin gestul cu stranii implicații de rit primitiv al sărutării nudului fetiței. Ultimele versuri explică participarea artistului la întruchiparea imaginii — o minune tot așa de mare ca și cea a nașterii vieții:

„Am împletit ibrișin cu arnici
Și i-am tivit sprîncene și gene
Ca să-ngreuieze pleoapele alene"...

Într-o altă poezie din același volum, intitulată *Domnița* (alta decît cea cu același titlu inclusă în ciclul *Poeme)*, fetița a devenit stăpînă peste „țara de albine". Tatăl a inițiat-o cu răbdare în cunoașterea lumii florale și a lumii noroadelor de gîngănii pe care le cîrmuiește dulce cu „mîna-i cît o floare". Ca să fie pe placul acestei lumi liliputane, fetița îmbracă haine de poveste și — indiciu de cochetărie nevinovată — se stropește cu parfum de levănțică:

„Ca să le placă
În in se îmbracă
Și se stropește cu fum
De parfum,
Împresurată de un văzduh de boare
De levănțică și răcoare".

În preajma prisăcii, fetița încearcă fiorii unei bucurii de eden terestru:

„Prințesa mică-i bucuroasă.
Prisaca sună ca murmurul de coasă.
Fagurii sînt grei
În buricele moi ale degetelor ei.
În urzeala miilor de găuri de celule
Așteaptă-ncovoiate larvele minuscule
Să se trezească și să-i zboare
Pe umeri, pe gulere, pe cingătoare"...

În *Mărțișoare*, adresîndu-se aceleași copile, poetul îi oferă daruri din galantarul viu al naturii pe care le încremenește însă în stihuri cu talentul unui neegalat pictor animalier:

„Lăcuste, păianjeni, brotăcei.
Nu te speria de ei.
I-am încremenit în stihuri blajine,
Ca să te gătească pe tine,
Stăpîne.
Șopîrla-i pentru glezna de la mînă,
Iar șarpele pentru grumaz,
Fetișcană de atlaz —
Și pentru șoldul dumitale, de vioară,
Domnișoară".

(Nu e)

Dar, în afara acestora, și alte daruri mai de preț pe care fata a început să le priceapă:

„Să vedem, ar putea graiurile mele
Să-ți vie ca niște inele,
Ca niște brățări, ca niște cercei?
Încearcă-le. Uite o dată unul, o dată cinci, o dată trei,
Părechi și despărechiate,
Sau o dată pe toate".

Poetul nu-i ascunde fetiței taina perfectării acestor daruri rare:

„Le-am suflat cu zmalțuri de zile, de ore și de secunde
Și le-am făcut rotunde:
Cristale ca piatra acră și ca sarea de lămîie,
Neputîndu-le face tămîie
Și scîrbit de diamante limpezi și lucii"

(Să vedem ...)

Materialul de preț al acestor mărțișoare îl constituie cuvintele, care uneori o iau razna, jucînd adevărate feste poetului:

„S-au stricat cuvintele mele!
Umblă prin mocirle cu stele
De cositor
După un mărțișor,
Și-ar voi să culeagă roade
Fîstîcite și neroade
Din sălcii nici verzi"...
(Cuvinte stricate)

Întruchipînd în atît de variate imagini aspecte ale copilăriei, într-un stil aproape inițiatic (de murmurare a tainelor vieții), Arghezi se declară mesager al unei concepții noi despre bucurie, care se oferă doar aceluia care simte vocația copilului, a copilăriei. Bucuria este — în concepția argheziană — o stare de har. Ea poate fi prelungită printr-o permanentă năzuință și comunică cu starea de copilărie și cu natura — care poate fi realizată și prin mijlocirea artei ce-și propune crearea de opere inspirate din această temă:

„Fă-te suflete, copil
Și strecoară-te tiptil
Prin porumb cu moț și ciucuri,
Ca să poți să te mai bucuri.

Strînge slove, cărți și pană.
Dă-le toate de pomană
Unui nou învățăcel,
Să se chinuie și el...

...Cînd tristețile te dor,
Uită tot și tîlcul lor"
(Creion)

Potrivit acestei concepții, Arghezi adună în ciclul *Copilărești* (vol. 4 de *Scrieri)*, poezii cu teme variate pe

Scanned with OKEN Scanner

înțelesul celor mici — din care se degajă un umor grațios. Iată-l, de pildă, pe Dumnezeu, sub chipul unui moșneag analfabet, dar miruit cu haruri:

„A vrut Dumnezeu să scrie
Și nici nu era hîrtie.
N-avea nici un fel de scule
Și nici litere destule.
C-un crîmpei de alfabet
Merge scrisul foarte-ncet.

N-aș vrea nici atît să-l supăr
Cît piperul de ienupăr,
Dar o să vă spui ceva:
Nici carte nu pre știa.
Orișice învățăcel
Știa mult mai mult ca el.
El care făcuse toate,
Nu avea certificate...

...Știe-atît: numai să facă.
Ia o leacă, pune-o leacă.
Face oameni și lumină
Din puțin scuipat și tină,
Și dintr-un aluat lung
Scoate luna ca din strung"
(Abece)

În *Facerea lumii,* Dumnezeu se copilărește în crearea universului, după cum — urmînd exemplul lui — poetul se copilărește scriind versuri pentru cei mici:

„Dar Dumnezeu s-a pus
Să lucreze colo, sus.
A luat o foarfecă odată
Și hîrtie neliniată.
A luat un ghem de sfoară
Și i-a dat drumul afară,
Din cer în mare,
Și scoase soarele cît o căldare.
A luat clei și pap
Și a făcut un crap"... ș.a.m.d.

Scanned with OKEN Scanner

Surprindem și la Arghezi aceeași umanizare a divinului — componentă funciară a literaturii folclorice — întîlnită și la Blaga la Pillat și Adrian Maniu.

Reținem, pentru grațiozitatea și umorul lor sprințar și aceste versuri în care e vorba de crearea primilor oameni:

„Nitam-nisam,
Omul s-a numit Adam.
Adam era cîrn
Și scurt cît o coadă de tîrn.
Eva, cam peltică,
Nu putea să zică
Nici Petrică, nici Costică.
Zicea sticlă-n loc de strică,
Zicea flică-n loc de frică,
Zicea chie-n loc de scrie,
Zicea cate-n loc de carte,
Și etie, nu hîrtie,
Și ace cu măngălie,
Și chion, și nu creion.
Și nu putea să zică nici Ion,
Și Adam sta supărat
Că vorbia cam scîlciat"

— versuri memorabile și prin mimarea graiului copiilor — atît de bine surprins de către Arghezi.

Universul copilăriei nu poate fi lipsit de prezența jucăriilor — care afectează însă un aer cam jalnic:

„Lighioane scîlciate,
Descusute, deslînate,
Viezuri, lupi, păuni și fiare
Cu cimpoi la-nghițitoare,
Cu măsele și cu ghiare
De arnici și de bumbac!"
(Cîntec de somn)

Toate acestea sînt ademenite de tatăl-poet să facă bucuria fetiței:

„V-aș da miez de cozonac,
Dar să vă jucați cu fata,

Cum v-a spus odată tata.
Unde nu, luați seama bine,
Că dați iarăși ochi cu mine!
Pentru maimuțoiul cîrn
Am și-adus un băț de tîrn"...

Spre deosebire de alți poeți, Arghezi nu-și mai cîntă propria copilărie. Parcă nici n-ar fi avut! Lipsesc evocările, confesiunile și meditațiile. Cu Arghezi, tema copilăriei intră pe un alt făgaș. El reușește să ridice pe cele mai înalte culmi ale artei ceea ce G. Călinescu denumea „poezia paternității". În concepția sa, copilăria este o stare de har a cărei manifestare e jocul. Existența însăși (cu nașterea și moartea) este un joc. Poetul se părăsește pe sine în voia jocului, creînd însăși poezia după regulile acestuia. Aceasta este modalitatea de rezolvare estetică argheziană. În circumscrierea artei argheziene, G. Călinescu sublinia și un anume manierism: „care constă într-o afectare de minuscul, de familiarități de scoateri copilărești de limbă afară, de poleiri" (cf. *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* — p. 732). Toate acestea se întîlnesc însă numai atunci cînd poetul obosit de joc uită pentru moment legile acestuia. În general însă poetului îi plac înălțimile...

•

În proză, Arghezi rămîne de fapt tot poet. După cum s-a mai remarcat, el „nu este un prozator ci un poet care se coboară cu toate aripile liricii în cronică" (cf. G. Călinescu: opt. cit., p. 732). Cîteva din cărțile sale de proză glorifică aceeași copilărie plină de suavitate. Ne referim mai puțin la *Ochii Maicii Domnului*, roman construit în spirit rousseauian, ci îndeosebi la *Cartea cu jucării*, continuare a acestui roman, în care eroii principali sînt Mițura și Baruțu. Spre deosebire de *Ochii Maicii Domnului*, această nouă carte se caracterizează prin năzuința spre realizarea unei povestiri liliputane: „o povestire mică, moale ca un fir de ață trecut prin ac"... Aceasta pentru faptul că povestirea e destinată fetiței (despre care e vorba și în poezie), dar și băiețelului: „...aș vroi în-

totdeauna să povestesc, și numai pentru tine, lucruri leneșe, gîndite fără zgomot, fără tumult și fără sînge, lucruri înăbușite de un oftat, desene curate și simple, broderii cu scamă mai puțină, și cu firul golului și al aerului mai mult, împletite împreună, povestiri din toată închipuirea" (cf. *Scrieri*, vol. 7, p. 8). Aceeași concepție estetică stă și la baza acestor povestiri: „Meșteșugul nostru este cel mai inefabil și mai mincinos" — se confesează autorul. Sau: „O povestire e o jucărie"; și: „Nici o jucărie nu e mai frumoasă ca jucăria de vorbe". Concepția estetică devine concepție de viață: „Viața e o jucărie și toate sînt făcute numai pentru joacă" (p. 17). Scriitorul e „hoț de vorbe" care cunoaște că „închipuirea e mai adevărată decît adevărul și că viața trebuie răscolită, ca să fie scrisă pe placul cititorului mare și al ascultătorului mic" (p. 10). Cazna lui este răsplătită dacă poate realiza „basmul cel mai fraged și mai curat" (p. 94).

Cartea cu jucării este jurnalul realizat artisticește al poznelor și isprăvilor de fiecare zi ale celor doi copii — eroii tuturor povestirilor. De fapt, cum nota G. Călinescu, este mai puțin o carte pentru copii „ci numai despre copii" (op. cit., p. 735). Scriitorul stenografiază cu minuție vorbirea copiilor și surprinde gîndirea ilogică, absurdă a acestora. Neuitate rămîn în acest sens unele dialoguri dintre tătuțu, Mițura și Baruțu, ca de pildă: *Cexo, Bexo ...* sau *Fiului Ducamin, Crîmpei dramatic* ș.a.

În universul pe care-l creează, Arghezi închipuie și o nouă cosmogonie, complet deosebită de cea biblică sau de cea științifică. În această geneză argheziană, factorul principal al creației este Mama: „La început era mama. Nimic împrejurul ei nu era, decît casa și bătătura"... (Tonul este — după cum se poate vedea — cel biblic). Materialul din care Mama a făcut-o pe Mițura nu mai este însă tina, din care Dumnezeu l-a făcut pe Adam: „Pe Mițura, Mama a făcut-o din cocă cu nuci, și pe Tătuțu mi se pare că din cocă de mac, fiindcă are mustăți" (p. 150), ci coca de prăjituri, un material mult mai inteligibil pentru puterea de înțelegere a copiilor...

Uneori, Arghezi încearcă să ridice pînza și de pe propria-i copilărie: „Fiindcă ai fost cuminte, mă țin de cuvînt și-ți povestesc cum era pădurea în care mă jucam

eu toată ziua de vară, cînd eram mic" (*Pădurea copiilor*, p. 156). Promisiunea este repede uitată: autorul nu are de loc gustul amintirii, ci mai degrabă pe cel al fanteziei. Se complace — pe de altă parte —mai mult în contemplarea năzbîtiilor propriilor copii, urmărindu-le evoluția spirituală și primii pași pe drumul cunoașterii. Aici, Baruțu devine personaj principal: bate cuie în oglinda dulapului, vrea să pedepsească scaunul cu bățul, dar se lovește tot pe el, varsă o călimară cu cerneală „ca să încerce cum curge pe postav" etc. În copilăria fericită a celor doi protagoniști ai cărții sale, Arghezi își vede împlinită propria-i copilărie . . .

În literatura noastră, Arghezi are meritul de a fi realizat viziunea unei copilării pline de o prospețime și naturalețe edenică, așa cum nu se mai întîlnește la nimeni.

•

Un alt mare poet român din perioada dintre cele două războaie în opera căruia întîlnim motivul copilului și al copilăriei este Ion Barbu. Ne propunem să reținem particularitățile artistice ale tratării acestui motiv în opera sa poetică.

Cea ce te izbește de la bun început atunci cînd iei contact cu opera lui Barbu este în primul rînd atmosfera — deosebită de a tuturor contemporanilor, dar în spiritul tradiției literare românești mai vechi, redescoperită și asimilată creator: e vorba de ceea ce s-a numit balcanismul barbian. Acest fenomen se întîlnește și în poeziile de evocare a copilăriei. De pildă, în *Selim* — care este de fapt o narație poetică de atmosferă, al cărei erou principal este turcul Selim. Portretul acestui personaj — asociat indestructibil în amintire copilăriei — este realizat în tonuri mucalite de esență antonpannescă. Deținător al unor bunuri menite a excita papilele gustativ-senzoriale ale copilului — își anunță intrarea în universul intim al copilului prin strigătul tărăgănat „ca o manea de moale și larg: „Hai, bragă bun!" . . . Urmează, — în conturarea profilului acestei figuri —, o compara-

Scanned with OKEN Scanner

ție în contextul căreia întîlnim cumulate noi elemente orientale de ordin vizual și acustic:

„Hazliu și larg, ca turul ce-l vîntură șalvarii,
Așa sporea un strigăt"...

Portretul sugerat acustic prinde apoi contururi plastice prin referire la trăsături caracteristice pe care artistul Ion Barbu le reține muindu-și penelul în culorile cu vădit iz balcanic-arhaic: Selim are ochi gălbui — „printre uluci, în umbră, rotiră icusarii" — fiind o namilă cu „palmele-i de lut", spre care aleargă atrasă de o inefabilă chemare de vine din străfunduri de conștiință însăși copilăria... Un dialog firesc încadrut după episodul apariției turcului dezvăluie în același limbaj cu parfum și gust de bunătăți jinduite de cei mici tainele din panerul cu minuni al turcului — prietenul copilului:

„ — Giurgiuc, mi-a zis, iar ochii priviră mai cruciș.
De mult n-a fost la turcul atît aliș-veliș...
Zi darnică, de lapte și miere, aferim!
Hai, ia ce vrei din coșul lui Haivada Selim.
Și trase mucavaua panerului turtit..."

Iată-l acum pe copil, neascunzîndu-și uimirea plină de admirație și dorință, față de bunătățile turcului:

„Ca sculele-n sipeturi, așa mi-ați răsărit,
Alvițe rumenite, minuni de acadele
Sticloase — numai tremur, văpăi și ape, ca
Ocheanele de limpezi, de mici, la fel de grele...
O rază prăfuită prin toate furnica.
Și dîrdîind sub brumă și colții de migdale,
Rahatul părea urmă de-nghet după topit.
Un candel cît o nucă, prin perne de halvale,
Dormea-n trandafiriul lui șters și aburit".

O paranteză stilistică dezvăluie perspectiva evocării dintr-un plan nou, prin consemnarea nostalgiei, dar și incapacitatea cuvîntului de a surprinde esențialul — lait-

Scanned with OKEN Scanner

motiv care-l obsedează pe poet în căutarea unui „cîntec încăpător, precum / foşnirea mătăsoasă a mărilor cu sare:"

„(Răsfrîngeri vechi... Cuvîntul ne-ncăpător nu poate
Să zică iazul verde ce-mi tremuraţi şi-acum...
Biet turc legat de biete cleştare...)"

Se revine apoi la planul prim al evocării pentru a creiona nostalgic deznodămîntul:

„... adus a drum,
Porni mînat de seară şi înghiţit de cale,
Tîrînd opinca-ntoarsă şi creaţă, fără spor,
Cădelniţînd din coşul cu dulci zaharicale,
Din doniţa-nflorită lovită de picior".

În final, figura lui Selim devine simbol, întruchipînd o umanitate situată între coordonate spirituale azi dispărute:

„În candel, pînza lumii se răsuci — turbane —
Şi-o stea ilic de umbră cusu cu ibrişim".

Spuneam că atmosfera creată de Barbu este totuşi în spiritul tradiţiei literare româneşti. S-a pomenit în acest sens foarte mult numele lui Anton Pann, dar nu s-a amintit nimic de Nicu Gane *(Aliuţă)* sau de Gala Galaction *(Papucii lui Mahmud)* cu care Ion Barbu prezintă multe afinităţi în crearea balcanismului. Iată, de pildă, cum Selim nu este altceva decît un alter-ego poetic al lui Aliuţă din nuvela cu acelaşi titlu, pe nedrept uitatul Aliuţă! Să-i dăm cuvîntul lui Nicu Gane pentru a ni-l prezenta „îmbrăcat în hainele lui ciudate, cu cialmaua pe cap, cu iataganul la brîu, şi cu barba lui cea tufoasă şi încărunţită, care-i acoperea pieptul"... pe care copiii îl îndrăgeau pentru că era bun „şi ştia să ne facă felurite petreceri". Aceste „felurite petreceri" sînt — ce e drept — deosebite de cele ale lui Selim: „Ne istorisea poveşti din o mie şi una de nopţi, ne spunea întîmplări de ale lui din războaiele în care fusese, ne făcea căpcăni de prins

vrăbii şi stigleţi, ne ajuta să ridicăm smeie, ne lua cu el la vînat şi pescuit“ ... Atmosfera este însă aceeaşi, iar limbajul pitoresc al lui Aliuţă se apropie de cel al lui Selim:

„ — Bre, pui de ghiauri, voi dragi la mine!“ ...

După melci, este, ca şi *Selim*, tot o naraţiune poetică avînd aspect de baladă. Atmosfera copilăriei e surprinsă între nişte coordonate spirituale folclorice, în versuri cu metru de descîntec:

„Cînd Păresimii, prin lunci,
Răspîndeau pietriş de-albine,
Ne părea la toţi mai bine:
Ţînci ursuzi,
Desculţi şi uzi,
Fetişcane
(Cozi plăvane)
Înfăşate-n lungi zăvelci,
O porneau în turmă bleagă,
Să culeagă
Ierburi noi, crăiţe, melci“ ...

Într-un ton simulat de legendă este introdus motivul melcului descîntat de copilul curios să vadă:

„Cum se dezghioacă,
Pui molatec, din ghioacă“ ...

Descîntecul intonat monoton îşi face efectul: melcul iese din cochilia lui, dar aceasta atrage după sine blestemul firii care pedepseşte cutezanţa. Copilul se sperie de apariţia ciudată a pădurii — *o guşată cu găteji* — care:

„Chiondorîş
căta la cale;
De pe şale,
Cînd la deal şi cînd la vale,
Curgeau betele tîrîş.

Iar din plosca ei de guşe
De mătuşe
Auzeai cum face „hîrşi . . . " —

şi, de frică, dă bir cu fugiţii: „Mi-a fost frică şi-am fugit!" Melcul rămas singur în vifornită („Podul lumii se surpase, / Iar pe case, / Pînă sus, peste colnic, / Albicioase Şi foioase, / Cădeau cepi de arbagic") plăteşte scump ascultarea copilului, care regretă el însuşi, glăsuind la persoana întîi:

„Melc, melc, ce-ai făcut,
Din somn cum te-ai desfăcut?
Ai crezut în vorba mea
Prefăcută . . . Ea glumea!
Ai crezut că plouă soare,
C-a dat iarba pe răzoare
Că alunu-i, tot, un cîntec . . .
Astea-s vorbe şi descîntec!
Trebuie să dormi, ca ieri,
Surd la cînt şi îmbieri,
. . . Melc nătîng,
Melc nătîng!"

În tratarea temei copilăriei şi a copilului, Ion Barbu aduce o notă nouă, care-l deosebeşte de ceilalţi poeţi contemporani. Nota particulară a stilului său o constituie ceea ce am numit balcanismul barbian, care este însă o asimilare rafinată a unor străvechi izvoare naţionale . . .

Incidental, ca la Ion Barbu, întîlnim şi la G. Călinescu vocaţia copilăriei, interpretată — mai ales — ca antipod ceţos al maturităţii împlinite. În volumul apărut în 1937, întîlnim şi o poezie — intitulată *Melodii* — de evocare a copilăriei tiranizată de puterea demonică a fantazării. Nota poetică funciară o constituie fabulosul. Sîntem proiectaţi într-un univers absurd, dar firesc din punctul de vedere al psihologiei infantile, veridic artisticeşte:

„Copil, abia făclia unui crin
În mîini ţineam, paharul dus la gură
Era o urnă rece, o figură
De-arhitectură grea luciosul scrin".

Imaginaţia copilului este într-o continuă fervoare; ea născoceşte istorii fabuloase, în care patul devine leu mîrîitor, pendula vîjîie, oglinda arde:

„Şi patul mîrîia pe labe groase
De leu, pendulul vîjîia festiv,
Oglinda ardea, şi-ntr-un crater cu tiv
De-argint fierbeau istorii fabuloase".

Asistăm la o dilatare a lucrurilor pînă la proporţii cosmice, sublime: o furtună molatică de arbori e zugrăvită pe geamuri — ut pictura poesis; elemente vizuale şi auditive se îmbină într-o orgie calmă de culoare şi sunet:

„Tavanul se urca prea sus. Pe geamuri
Se zugrăvea molateca furtună
A arborilor şi vedeam cum tună
Măreţ globul de cer izbit da ramuri".

Topită într-o melodie de cimbale sunătoare — ca-n psalmi —

„Lumea suna frumos";

copilul pluteşte pe melodiile „cu cozi de peşti / verzi, diafani" — ca pe un covor fermecat — în lumina translucidă „ca apa unui bal"...

Este — după părerea noastră — una dintre cele mai frumoase poezii de evocare a miraculosului copilăriei, prin intermediul sunetelor şi culorilor din lirica românească dintre cele două războaie.

•

Într-o altă poezie, *La un cocon* — poetul descifrează în cartonul portretului liniile destinului în ochii limpezi ai coconului de odinioară frămîntat de „prea multe întrebări" ce-l transformă într-o fiinţă plină de mirare în faţa vieţii:

„Prea multe întrebări în ochii limpezi număr,
De lume par mirat".

Contemplînd portretul, întrezărește în mîna micuță a copilului ascunsele însemne ale personalității lui viitoare:

„În mîna mea cea mică ursitele au pus
Un glob de fildeș rece,
Cu el din răsărit și pînă la apus
Să văd ce se petrece".

În jurul tîmplei alte însemne care-i meneau darul clar-viziunii:

„Cunună smălțuită, cu diamante șapte
Mi-au tras pe lîngă tîmplă,
Ca de la miazăzi și pîn' la miazănoapte
Să știu ce se întîmplă".

Fără nici cea mai palidă nuanță de nostalgie, poetul zugrăvește starea de copilărie ca o perioadă încertă, cețoasă, lipsită de adevăratele bucurii ale cunoașterii raționale:

„De-al miilor de flăcări în sfeșnicul eteric
Prea geometric rit,
De arșiță și ger, lumină și-ntuneric
Ședeam nedumerit.

Cum rînd pe rînd purced, flori de zăpadă-n soare,
Evaporați de Moarte
Toți cei din jurul meu, părea o ghicitoare
Nelămurită foarte".

Aceași paralelă antitetică — de data aceasta între adolescență și maturitate — se întîlnește în *Impostură*. Maturitatea este starea plenară din evoluția omului, copilăria și adolescența doar niște intenții, niște promisiuni care pot rămîne neonorate:

„Azi am gravitatea celui care-a biruit,
Dar la suflet sînt îndoit,

Scanned with OKEN Scanner

Pierzînd vîlvătaia focoasei călduri,
Se-ngrămădesc în mine păduri"...

. . . .

G. Călinescu cultivă visarea secretă — disimulată, bucurîndu-se de vîrsta împlinirilor, fără regresiuni sterile spre o copilărie incertă. Este poate singurul scriitor român care nu evocă starea de copilărie la modul nostalgic, ca pe o stare paradisiacă de beatitudine...

Scanned with OKEN Scanner

PROZA MEMORIALISTICĂ A LUI LUCIAN BLAGA

Prodigioasă, activitatea creatoare a lui Blaga s-a desfăşurat pe mai multe planuri ale culturii, prezentîndu-se totuşi ca o construcţie arhitectonică armonioasă şi echilibrată. Poet, eseist, dramaturg, filosof, critic, autor de însemnări şi aforisme, traducător al unor capodopere ale literaturii universale, estetician şi memorialist — Lucian Blaga se arată preocupat, în toate aceste domenii, de una şi aceeaşi problemă: drama condiţiei umane între bucurie şi insatisfacţie, între certitudine şi îndoială. Blaga se declară nesatisfăcut de explicaţia ştiinţifică şi de aceea opune cunoaşterii logice sau en-statice pe cea ek-statică, luciferică. Lui Blaga realitatea îi pare mult mai bogată şi mai variată decît o prezintă gîndirea logică; explicaţia pe care o găseşte este metafizică. Cunoaşterea luciferică evoluează nu în direcţia dezvăluirii, a despicării misterelor, ci eşuează pînă la urmă tot în mister. De aici şi caracterul ei tragic. Şi în poezie, Blaga se situează pe poziţii asemănătoare sugerînd cu ajutorul imaginii cutremurătoarea taină pe care o ascunde fiecare dintre aspectele lumii: „Eu nu strivesc corola de minuni a lumii / şi nu ucid / cu mintea tainele, ce le-ntîlnesc / în calea mea / în flori, în ochi, pe buze, ori morminte. / Lumina altora / sugrumă vraja nepătrunsului ascuns / în adîncimi de întuneric / dar eu, / eu cu lumina mea sporesc a lumii taină“ . . .

Întreaga poezie a lui Blaga este un monolog interior care exprimă cu ajutorul imaginii drama propriei gîndiri — dramă care generalizînd, se consideră a fi drama condiţiei umane. În operele dramatice, scriitorul reia aceeaşi problemă a sensului şi destinului uman. Persona-

Scanned with OKEN Scanner

jele sale mitice sau istorice (Zamolxe, Nona, Vlaicu, Daria, Manole etc.) folosesc un limbaj metaforic primitiv și nu vorbirea conceptuală. Inspirat de legende, tradiții și de istorie, Blaga încearcă în teatru o exprimare a valorilor permanente ale sufletului ... În aforisme și întrebări, ca și în eseuri, Lucian Blaga revine mereu și mereu asupra acelorași probleme ale culturii, ale omului și ale vieții, lărgind orizonturile pînă unde îi permite Marele Anonim. Întreaga operă a lui Blaga este în fond o meditație gravă asupra sensului și destinului omului, al umanității — în condițiile cunoscute de el. Caracteristica funciară a filosofiei, a liricii, a eseisticii, a dramaturgiei sale o constituie tocmai aplecarea mirată și scormonitoare peste întrebările lumii în dorința de a găsi totuși o certitudine, un răspuns pe care mintea și sufletul să-l accepte.

Ca și opera lui Goethe, opera se are un evident caracter autobiografic. Asemenea elemente se întîlnesc atît în filosofia, în poezia cît și în dramaturgia lui Lucian Blaga. Aproape că nu e moment al operei sale în care să nu întîlnim sau să presupunem un element de viață trăită. În acest sens, chiar dacă scriitorul nu ne-ar fi lăsat nici o indicație, am fi putut să reconstituim etapele hotărîtoare ale creației și elementele care au intrat cu rol decisiv în formarea personalității sale. Ajuns pe pragul maturității, Blaga a socotit însă de datoria sa să înlesnească operația de încercuire a criticii și istoriei literare prin scrierea unei opere memorialistice din care posteritatea să-și poată da seama de modul în care s-a format și a evoluat ca gînditor și poet, de legătura cu epoca, de izvoarele și influențele și de caracteristicile operei. Pregătită pentru tipar încă din 1946, apărută însă postum (habent sua fata libelli), lucrarea intitulată *Hronicul și cîntecul vîrstelor* cuprinde meditațiile scriitorului asupra dezvoltării personalității creatoare.

Ceea ce izbește încă de la început este intenționalitatea artistică pe care gînditorul o atribuie memoriilor sale. Și, deși e vorba de o autobiografie spirituală, Blaga procedează și aici prin eliminarea faptului nesemnificativ, prin stabilirea de analogii surprinzătoare sau a unor afinități care să ajute la punerea în lumină a faptelor de viață esențiale. Blaga nu transcrie faptul brut, ci îl trans-

Scanned with OKEN Scanner

figurează artistic chiar atunci cînd este vorba de o lucrare autobiografică. Tudor Vianu a surprins încă din 1940 virtualitățile prozei eseistice a lui Blaga atunci cînd, în *Arta prozatorilor români* preciza că — pe acest tărîm — Blaga este „un cugetător fără ascuțișuri practice, ținînd să accentueze nota sa personală“ (op. cit., p. 313). Și ceva mai departe: „arta analogistică a lui Blaga surprinde tîlcul metafizic al formelor culturii și afinitățile acestora cu natura în care ele se înrădăcinează ca o plantă în peisajul ei“ (ibid. p. 315).

Hronicul și cîntecul vîrstelor este totuși ceva mai mult decît o carte de memorii scrisă cu îndemînare artistică. Cred că această carte este în esență un *Bidungsroman*, în genul celor scrise de Goethe. La fel *Wilhelm Meister*... sau ca *Dichtung und Wahrheit*, *Hronicul și cîntecul vîrstelor* trebuie considerat drept un roman al formării unei personalități. Scriitorul narează fapte și întîmplări, evocă oameni și locuri care au contribuit la formarea sa spirituală. Cartea începe cu evocarea copilăriei și a mediului sătesc și se încheie cu afirmarea scriitorului ca gînditor și poet în pragul vîrstei de 25 de ani — cînd personalitatea sa este pe deplin și armonios închegată. Scriitorul a pus în lumină această perioadă, deoarece este cea mai interesantă și semnificativă pentru a înțelege modul în care s-a dezvoltat personalitatea gînditorului, cum și direcțiile dezvoltării ulterioare și tendințele creației.

*

Să urmărim pe scurt etapele formației și creației, cum și elementele care au contribuit la realizarea personalității scriitorului, așa cum el însuși ni le prezintă în *Hronicul și cîntecul vîrstelor*. Prima etapă asupra căreia stăruiește îndelung este cea a copilăriei. Demnă de reținut este atitudinea manifestată față de cuvînt în perioada cînd nu începuse încă să vorbească, înțelegînd totuși tot ceea ce vorbeau cei din jur. Blaga mărturisește că se simțea încercat de sfială „ca și cum m-aș fi împotrivit să iau în primire chiar păcatul originar al neamului omenesc“ (p. 5). Universul copilăriei îl constituie casa, șura, stogul de paie de după șură. Contactul cu tradiții și mi-

turi străvechi îl umple de spaimă și uimire. Basmele mamei îl tulbură „pentru dulcea amărăciune" cu care vorbesc despre „zările fericirii". În anii de școală ascultă istoriile biblice care vor deveni „cărămizi ale ființei" (p. 30). În anii primei copilării încearcă o primă explicație a morții. La întrebarea unui copil: *Cum o fi oare cînd ești mort?* — gînditorul în devenire dă un răspuns uluitor: „Mort trebuie să fie ca și viu... Cînd ești mort, trăiești mai departe și nu știi c-ai murit. Noi stăm aici, în cerc, și vorbim, dar poate că sîntem morți, numai cît nu ne dăm seama" (p. 34).

Față de școală a nutrit tot timpul justificate resentimente: „Niciodată școala și inima n-aveau să se întîlnească. Starea de școlar o simțeam înlănțuitoare și apăsătoare, de multe ori ca un urît să-ți chemi moartea" (p. 39—40). Vacanțele și le petrecea la Lancrăm sau pe la colegi. Citește în acest timp pe nerăsuflate. Blaga insistă pe larg asupra rolului diverselor lecturi în formarea personalității sale. Astfel, în clasa treia, la puțin timp după moartea tatălui ia cunoștință de *Faust* de Goethe, operă care reprezintă „lectura decisivă". În același timp citește pe Conta, studii darviniste, operele complete ale lui Goethe, Schiller, C. Negruzzi, Alecsandri, Eminescu ș.a. pe care le găsește în biblioteca tatălui. Explicabile dragostea și recunoștința pe care Blaga le nutrește față de tatăl său despre care cu regret constată că „purta în sine, cînd mai stins, cînd mai treaz, aleanul altor orizonturi". Tot în acești ani se situează și primele sale încercări poetice trimise la *Țara Noastră*, de la Sibiu și mai tîrziu la *Luceafărul*, precum și la *Românul*, care apărea la Arad.

În clasa a patra de liceu, Blaga citește *Corespondența* lui Spinoza (în același an: *Etica*), *Lumea ca voință și reprezentare* a lui Schopenhauer, *Prolegomenele* lui Kant și *Criticile ...*, *Enigmele lumii* de Haeckel și *Catehismul budist*. Acum se situează și prima încercare de a filosofa în jurul problemei visurilor. Ia contact cu noii poeți români și nutrește aspirații „spre substanță și forme mai puțin uzate" decît cele întîlnite prin revistele ardelene.

Ca și în viața multor altor scriitori, un rol deosebit îl joacă în viața acestuia călătoria pe care — împreună

Scanned with OKEN Scanner

cu școala — o va face în clasa a cincea în Italia. Paginile închinate acestei călătorii amintesc de minunatele evocări din *Italienische Reise*, o altă scriere memorialistică a lui Goethe sau de *Impresiile de călătorie* ale lui Heine. Călătoria îl poartă mai întîi prin București, unde face o vizită la Academie, rămînînd multă vreme în fața manuscriselor eminesciene; mai apoi prin Constantinopol, unde vizitează *Agia Sofia*. Este mai mult ca sigur că acum se formează în mintea sa conceptul despre *transcendentul care coboară*, despre care vorbește în *Spațiul mioritic* (cf. *Trilogia culturii*, p. 206—214). De la Constantinopol înainte de a ajunge în Italia face un scurt popas la Atena. În Italia vizitează Catania, Messina, Napoli (unde descoperă o ediție a *Operelor* lui Hegel și un articol despre Bergson), Roma — unde este impresionat în mod deosebit de catacombe, apoi Florența, Veneția în drum spre Budapesta—Brașov.

După călătoria în Italia, Blaga se dedică din nou lecturilor filosofice, ca singurele care „aveau aripi". În clasa VI-a, metafizica devine viciul său fără leac, „demonică patimă". După bacalaureat își consacră tot timpul liber studiilor de teoria cunoașterii, retrăgîndu-se tot mai mult „în desișurile sale lăuntrice". Publică la Arad o lucrare *Despre intuiție în filosofia lui Bergson*, sub pseudonimul Ion Albu, iar în *Convorbiri literare* o lucrare despre materie și energie. La *Românul* — însemnări și note. (Unele din acestea vor fi adunate în cele două volumașe apărute în biblioteca *Semănătorul: Fețele unui veac* și *Ferestre colorate*).

Un alt factor hotărîtor l-au constituit prieteniile, de la cele din prima copilărie, din Lancrăm, la cele din licea și mai apoi din timpul anilor de studii de la Viena. Cele mai multe pagini sînt consacrate prieteniei cu Andrei Oțetea, la care petrece o vacanță în timpul căreia concepe drama *Tulburarea apelor*, pe care o va scrie mai tîrziu. Pagini de plăcută aducere aminte sînt consacrate și lui D. D. Roșca, Ion Clopoțel, Horia Teculescu (cel care a scris la rîndul său niște amintiri despre scriitor — cf. *Familia*, 11, 1935, nr. 4) ș.a.

Deși atît de preocupat de studiu, Blaga a cunoscut în anii aceștia și fiorul dragostei, mai întîi față de Roma C.

pe care o cunoaște în satul Vinerea și mai apoi marea sa pasiune, Cornelia, care va deveni soția sa. Cît de mare a fost rolul pe care l-a jucat iubita și soția sa Cornelia în viața și în creația sa ne putem da seama fie și numai din paginile *Hronicului*..., dar și din cercetarea operei poetice dedicată în eternitate *Corneliei*.

Războiul, a cărui evoluție o urmărește cu neliniște, nu-i întrerupe preocupările sale majore. La Viena, ia contact cu expresionismul, iar la Oradea cu poezia lui Ady Endre, Rilke, Dehmel, George, Tagore... Participă la înfăptuirea Unirii la Alba-Iulia și după aceea ia contact cu Bucureștiul unde îl așteaptă de fapt consacrarea în urma apariției *Poemelor luminii* și a volumului *Pietre pentru templul meu*. Poetul se declară însă nemulțumit. „Aspiram spre alte moduri, vag întrevăzute, ale expresiei, și spre o adîncire a albiei poetice". Dorințele și aspirațiile sale se vor împlini în curînd.

•

Hronicul... atestă talentul artistic, înclinația scriitorului spre proza memorialistică pe linia romanului personalității a lui Goethe. Precizînd scopul unei astfel de lucrări, Goethe arăta că acesta constă în „a descrie pe om în împrejurările vremii lui și să arate în ce măsură totalitatea lumii i se opune, în ce măsură îl favorizează, cum din acestea se formează o concepție despre lume și oameni, și în ce chip, dacă este vorba de un artist sau scriitor, concepția lui se răsfrînge din nou în afară. Dar pentru aceasta se cere un lucru greu de atins: anume ca individul să se cunoască pe sine și veacul său"... (cf. *Poezie și adevăr*, ed. rom. ESPLA, 1955, trad. de Tudor Vianu, vol. I, p. 49—50). În lumina acestor indicații ale lui Goethe, Blaga a realizat — în literatura noastră — o carte a cărei principală calitate este aceea de a fi o introducere în cunoașterea unei mari personalități creatoare a poporului român.

Ca memorialist, Lucian Blaga dă dovadă de măestrie în organizarea și expunerea faptelor. El este un povestitor cu reale înclinații portretistice și de evocare. În galeria lui de portrete trebuie să amintim și de cele consacrate unora dintre dascălii săi de la Brașov sau unor personali-

tăţi ale epocii ca Paul Budiu, Iosif Blaga, Aurel Ciortea („Om cu setea zărilor în el"), apoi despre Aurel Vlaicu, Sextil Puşcariu, Nicolae Iorga, Alexandru Vlahuţă ş.a. Descrierile de peisaje sînt de asemenea remarcabile prin surprinderea procesului de osmoză care are loc între natură şi sufletul scriitorului: „Mijea departe în zare cetatea Sibiului, dar numai în bătaia soarelui. Peisajul mi se întindea sub ochi ca o palmă ce aşteaptă să-i descifrezi, din linii, trecutul şi viitorul. Peisajul acesta, cu oamenii, cu lăcaşurile, cu vetrele, cu văzduhul, îmi intra în sînge asemenea unei încete şi dulci otrăvi şi începea să mă lege" (p. 166).

Hronicul şi cîntecul vîrstelor, carte autoportretistică, dezvăluie materia primară din care s-a format poetul, gînditorul, dramaturgul şi eseistul Lucian Blaga.

MIJLOACE ARTISTICE ORIGINALE ÎN OPERA LUI I. AGÎRBICEANU

Unul dintre scriitorii ardeleni contemporani a cărui operă înscrie un capitol de istorie literară este Ion Agîrbiceanu.

Născut în comuna Cenade, vreo 14 km nord-est de Blaj, scriitorul are parte de o copilărie însorită, bucurîndu-se de frumuseţile naturii, de vegetaţia bogată a verii. Acum descoperă multe din minunile universului... O mulţime de impresii primite în copilărie vor forma materialul literar al unor povestiri şi amintiri pline de prospeţime. Scriitorul însuşi este convins „că întîile impresii pe care le varsă natura în sufletul virgin al copilului, prin toate simţurile sînt cele mai puternice şi mai statornice" şi că „pînă la vîrsta de zece ani se formează întregul sîmbure al omului viitor sau cel puţin se pune pe suflet o pecete care nu se mai şterge de tot niciodată"... (Agîrbiceanu: *Din copilărie — chipuri şi povestiri*, p. 5—6).

Încă din primele sale scrieri, se observă la Agîrbiceanu pasiunea pentru aspectele sociale, pentru realităţile vieţii umile. În multe din operele sale, el se arată preocupat de înfăţişarea conflictelor sociale tipice satului ardelenesc de la început veacului nostru.

Pentru zugrăvirea unor aspecte variate ale realităţii sociale, Agîrbiceanu foloseşte mijloace lingvistice şi artistice originale de care ne propunem să ne ocupăm în cele ce urmează. În cercetarea noastră ne vom sprijini îndeosebi pe două dintre operele scriitorului şi anume: romanul *Arhanghelii* — publicat pentru prima dată în anul 1913, în foiletonul „Luceafărului" şi — un an mai

Scanned with OKEN Scanner

tîrziu — în volum, la Sibiu, sub titlul *Arhanghelii — roman din viața românilor ardeleni* — reeditat de către E.S.P.L.A. în 1956 — și volumul de povestiri publicat tot în 1956 de către Editura tineretului și intitulat: *Din copilărie — chipuri și povestiri*[1].

*

În ceea ce privește lexicul folosit de Agîrbiceanu, merită o atenție deosebită particularitățile regionale. Alături de expresii și cuvinte populare, întîlnim adesea, în opera lui Agîrbiceanu, asocierea unor forme regionale și neologisme. Cîteva forme și cuvinte populare, altele, regionale apar în majoritatea operelor sale: *dimon, ficior, disgust, a durmi, încătrău, restimp, șurțe, țițină, ghiavol, a pușca, a găta* etc. Frecvente sînt în opera sa cuvintele și expresiile regionale de felul acestora: *nesmintit* = sigur („*nesmintit* însă îi voi da cartea" — *Arh.*), *zoală* = osteneală („multă *zoală* pe cap" — *Arh.*), *a colbăi* = a pufăi din țigară („Ierotei își aprinse o țigară groasă, de foi și *colbăia* necurmat" — Arh. 14), dar și *a colbăi (D.C.* 187), *a durăi* = a vorbi, a ține o predică (Arh), *clupsă* = cursă (*Arh.* 64), *a tăntăni* = a vorbi fără socoteală, a zăpăci („cam *tăntănit* de cap" — *Arh.* 14), *merindeață*, dar și *măsăriță* = față de masă (*Arh.* și *D.C.*), *a statori* = a hotărî *(Arh.)*, *a torăi* = a vorbi pe seama cuiva *(Arh.)*, *flendere* = ferfeniță („scoase din șerpar o cărțulie toată *flendere*" — *Arh.* 15), *a iniepta* = a împinge, a da brînci, iar reflexiv: a se îngrămădi (*Arh.* și *D.C.* 186), *șinor* = panglică *(Arh.)*, *a sguli* = a zgribuli *(Arh.)*, *zdroabă* = necaz, pierdere *(Arh.)*, *a se duriga* = a se rostogoli, *bărdaș* = paznic la mină (*Arh.* 55), *a clătări* = a clăti *(Arh.)*, *a fi chichit* = a fi îngrijit *(Arh.)*, *dosiște* = loc ascuns (*D.C.* 8), *gadină* = fiară sălbatică (*D.C.* 11), *a știrci* = a afla („Tatăl *știrci* de la copil pe unde a umblat cu oile" — *D.C.* 12), *a se icui* = a nu-și găsi locul (*Arh.* și *D.C.*), *a zăcări* = a sta întins *(D.C.)*, *progadie* = *cimitir* (*D.C.* 41), *tolică* = acoperămînt (*D.C.* 131), *cioro-*

[1] Vom folosi următoarele prescurtări: *Arh*—*Arhanghelii*, *D. C. Din copilărie*. Cifra indică pagina din volum. Nu se mai indică cifra la cuvintele folosite peste tot.

fleacă = noroi (*D.C.* 193), *straiță* = traistă (D.C. 95) și diminutivat *străițucă* — „merindea o purtam în *străițucă*" (*D.C.* 138), *a dezmurda* = a încălzi — „am ieșit în curte să-mi mai *dezmurd* oasele" (*D.C.* 167), *a se huița* = a se da în luicu (leagăn) (*D.C.* 24), *la feție* = la vedere (*D.C.* 145), *să ciupere* = să pască (*D.C.* 7) etc. Unele derivate sînt neobișnuite: *a desfătui* = a nu sfătui (*Arh.* 64), *a desmînta* = a schimba gîndul cuiva de la ceva („Un băieș de bir; un ciocan și-o iască obișnuiau să-i zică părinții, *desmîntîndu-o* de la căsătorie" — *Arh.* 55), *a fi strătăiat* = a fi pătruns (*Arh.* 24), *a înfrici* = a înspăimînta (*Arh.* 32) etc.

Regionalismele sînt explicate uneori chiar de autor, în text. De pildă: *prepeștanie:* „D-apoi cum să-ți tîlcuiesc? Prăpastia dintre credința ei și lucrurile văzute. Ea n-ar fi ucis un pui de găină și credea așa pe toată lumea. Nu s-a lăcomit odată la mîncare deși femeie săracă și i-a văzut pe flămînzii lumii cum înfulecă. Dar nu asta e ceea ce vreau să-ți spun. A crezut într-o lume și a văzut alta. S-a prăbușit în ea o credință. Asta-i prepeștania" (*D.C.* 55).

Iată acum și cîteva expresii caracteristice: *a răspunde cu dîcă* = a răspunde furios, enervat, *a merge în povești* = a sta la o vorbă, *a scărița prețul* = a reduce, a micșora, *a se dălătura* = a se da la o parte, *a desmînta* = a face pe cineva să renunțe, a renunța, *a-și lua duh* = a respira (toate din *Arh.*).

Întîlnim multe cuvinte în formă neprefixată. Astfel: *a pacheta (Arh.), a cerca (Arh. 79), a nebuni (Arh. 58), a coperi (D.C. 57), coperiș (Arh. 35), a se clei (D.C. 79), a flori* („începură să *florească* cireșii" — *D.C.* 10) ș.a. Aceste forme se întlînesc în Ardeal și la alți scriitori: Coșbuc, Iosif, Goga, uneori chiar și în limba scriitorilor de dincoace de munți. Numeroase sînt însă și formele prefixate, ca variante ale formelor azi neprefixate. Așa: *a împopula, a înstăpîni, a îmbucura, a înholba, a îmboboti, a se împara, îngîrbovi* ș.a. (toate din *Arh*). Alte rarități

lexicale: *spovadă* (în Moldova, forma *ispovedanie*, la Sadoveanu), *a cinsti* = a dărui, *a-i steli ochii* = a-i străluci, a luci, *a împrocesua* = a face proces *(Arh.)*. Multe cuvinte noi sînt formate din cuvinte onomatopeice (ca și la Sadoveanu): *a cucuriga (D.C.* 57, 121*)*, *a huhuriza (D.C.* 20*)*, *a cheuna (D.C.* 20*)*.

Alături de aceste cuvinte și expresii regionale, Agîrbiceanu folosește multe cuvinte care fac parte din vocabularul tehnic al minerilor: *hocman (Arh.* 64*)*, *bărdaș (Arh.* 55*)*, *băieș, jilipuri, urloaie, mojere cu ruji grele* (în *Arh.)*, din lexicul oierilor: *gadină, șustar, oacără, să ciupere ș.a.* (toate din *D.C.* sau din vocabularul țăranilor ardeleni: *șireglă* („legase în *șireglă* o căpiță de fîn" — *D.C.* 120*)*, *ceglău* („Tata se urcă și el în car, pe *ceglău*" — *D.C.* 121), *clicin* („îmi luam la repezeală *clicinul* și căciula și o tundeam" — *D.C.* 84), *țundră* („ciobănelul își îmbracă *țundra*" — D.C. 124), *brăcie* („încins cu un fel de *brăcie*"), filigorie („a mai rămas ficiorașul acela de seama dumitale, cu care cîntai în *filigoria* din grădină" — D.C. 31). Preferința pentru cuvîntul expresiv, scriitorul o explică astfel: „Îmi place să spun românește celor trei mîncări de peste zi, așa cum am învățat de copil, cum se spune și acum la noi în sat, și cum de bunăseamă e mai bine și mai frumos: dimineața — prînzim, la amiază — mîncăm de amiazi sau amezăm, seara — cinăm. Nu e mai românește decît *a lua masa de amiazi ori de seară*, și *a dejuna?* Ar mai rămînea *ojina*, nume străin și care nu-mi place nicicum; dar nici a lua ceaiul în locul ojinei nu-i românește și nu-i frumos" (*D.C.* 129).

Termenii religioși sînt folosiți adesea în forma lor populară; de pildă: *feștanie (Arh.)*, *priceasnă (Arh.* 25*)*, *podobie (Arh.* 22*)*, *spovadă (Arh.* 25*)*, *canon (Arh.* 25*)*, *dimon (Arh.* 57*)*, *revereandă (Arh.* 4*)*; *blagoveștenie (D.C.* 7*)*, *mătăuz de busuioc* („o duse la gura băii, puse pe ea un vas cu apă, o cruce de lemn și-un *mătăuz de busuioc*" — *Ath.* 167*)*, *liturgie, a hirotonisi (Arh.)* ș.a. Alți termeni se referă la sfera mai largă a cultului, precum: *troparele învierii, podobia glasului al cincelea, gremialist* etc. *(Arh.)*. Numărul acestor elemente este însă neînsemnat în raport cu formele populare. Gh. Bulgăr, în studiul intitulat *Galaction și limba noastră artistică*,

face — în această privință — următoarea prețioasă observație: „Ca orientare și mediu literar există multe asemănări între ARHANGHELII lui Agîrbiceanu și ROXANA lui Gala Galaction. Dar deosebirea între limba și stilul lor e apreciabilă. La cel dintîi elementul popular e predominant față de cel religios și cel neologic, pe cînd la Galaction întîlnim, în această carte, un bogat material luat adesea din textele biblice. Citate întregi sînt scoase din literatura religioasă și sînt incluse în ansamblul narațiunii, pentru a da un sprijin erudit argumentării"[2].

Scriitorul nu ocolește nici neologismele. Transcriem cîteva din *Arhanghelii: a compacta* (p. 8), *a decora* („vița de vie ce *decora* pereții" — p. 9), *debut* („cel dintîi *debut* oratoric" — p. 14), *complezență* (p. 32), *emfază* (p. 32), *a infecta* („păreau *infectați* de setea de aur" — p. 12; sau: „ne *infectăm* de... sărăcie" — p. 25), *enorm* („batistă *enormă*" — p. 33), *ten* („un *ten* foarte curat" — p. 36), *indispus* („chelnărița părea foarte *indispusă*" — p. 13); tot aici: *cadou, transgresiune, a enerva, a balansa, a păți fiasco, a incomoda, fotel, a vorbi fluent cu termeni selecți, a fi obtuz, indignare, superbie, repulsiune* etc. Unele neologisme au o largă răspîndire în Ardeal; de ex.: *a aviza* = a anunța („L-ai *avizat* pe părintele?" — *Arh.* 10); *a fi aplicat* = a fi dispus („Aș fi *aplicat*... să-i fac orice serviciu" — *Arh.* 11) ș.a.

Cu privire la folosirea neologismelor citez, pentru datele comparative, unele amănunte din studiul amintit mai sus: „Asocierea elementului lingvistic specific textelor religioase, cu neologismul, pune în lumină în opera lui Galaction probleme și eroi cu care se identifică chiar scriitorul de multe ori, sînt ecourile meditației lui, expresii ale lirismului predominant în opera acestui scriitor. La Agîrbiceanu același procedeu este menit să zugrăvească mediul intelectualității atașate unei vechi tradiții de apărare a principiilor morale, în luptă cu decadența moravurilor burgheze. La ambii scriitori interpretarea principiilor are la bază formația profesională teologică. Îi deosebește în bună măsură originalitatea stilului și a limbii. Galaction e modernist, neașteptat de îndrăzneț

[2] În *Limbă și literatură*, 11, 1956, p. 57.

în construcția metaforică, înclinat spre sondajul psihologic, un fin eseist adesea, în vreme ce Agîrbiceanu oglindește în chip realist mentalitatea și graiul, de multe ori cu puternice nuanțe regionale, ale românilor ardeleni. Poate la nici un scriitor contemporan cunoscut nu am întîlnit un număr atît de mare de cuvinte rare ca în romanul *Arhanghelii* de curînd retipărit, la mai bine de patru decenii de la apariția lui"[3].

*

Dintre particularitățile fonetice ale limbii operelor lui Agîrbiceanu, remarcăm regionalismele cu o arie mai largă de răspîndire decît teritoriul Ardealului, ca diftongii: *ea* în formele verbale: *să-și amărească, izvoarea, se coborea* (Arh.), diftongul *oa*: *să-și joare, își adoară* (Arh.) etc. Se constată însă și înlocuirea diftongului *ea* prin *a*, în unele cuvinte: *să tușască (Arh. 3).*

Unele fonetisme sînt caracteristice pentru limba vorbită în Ardeal și Moldova: *părău, mănios, mîngăia, mănie, părăiaș (Arh.* și *D.C.),* fonetisme întîlnite și în scrierile lui Sadoveanu. De asemenea, *dimon, dizordine, ficioraș, dizgust, galbini, catapiteasmă, pietrile, pălmi, prietin,* la fel ca în scrierile moldovenilor.

Frecvente sînt la Agîrbiceanu unele fonetisme populare sau ardelenești, ca: *simțeminte, să-și arete, beutură, urește, resfirat, să-i deie, să-și ieie, să vreie, să iese, preserat, treserea, restimp, resunător* etc. *(Arh.)*; altele sînt caracteristice numai vorbirii ardelenilor: *durmiau, șurțe, ar adurmi, ar încunjura, cuptușită ș.a. (Arh.).*

Un fonetism vădind o tendință de hiperurbanism este folosirea lui *gi* pentru *j: etagiul* întîi *(Arh. 3), gilav (D.C.).* Curioasă este prezența unui *r* în cuvinte ca: *cotrețe, trăvale,* iar la altele dispariția lui *s* din grupul *sc,* de pildă: *cîrțîia (Arh. 20).*

Unele verbe de conjugarea a IV-a (*a simți, a minți* etc.) primesc dezinențe la persoana I și a II-a: *simțesc, mințești* etc. *(Arh. 32).* Alte verbe de conjugarea I fac la persoana a III-a la fel ca în secolul al XIX-lea: *ei să repeteze* (la Gr. Alexandrescu: „Oltul repetează").

---

[3] Gh. Bulgăr, *lucr. cit.*, p. 58—59.

Nu se poate afirma deci că particularitățile fonetice ale limbii lui Agîrbiceanu ar avea un caracter strict regional. Multe din ele se întîlnesc în operele scriitorilor din secolul al XIX-lea, iar altele sînt caracteristice și pentru limba unor scriitori moldoveni de azi.

•

Din cele mai caracteristice particularități morfologice întîlnite în operele lui Agîrbiceanu am reținut:

— schimbarea genului unor substantive: *salamă* („birțașul le aduce în grabă *salamă,* slănină, brînză și vere" — *Arh.* 20);

— formarea unor verbe reflexive din substantive: *se puzderie* din substantivul *puzderie* („Cerul se *puzderie* cu stele" — D.C. 189);

— preferința pentru infinitivele lungi ale verbelor, luate ca substantive: *invingerea, rugarea* ș.a. *(Arh.);*

— pluralul unor feminine și neutre în *-e* și nu în *-uri,* la fel ca în limba veche: *lipse, venite (Arh.).* Unele substantive de declinarea I au trecut în scrierile lui Agîrbiceanu la declinarea a II-a. Cuvîntul *piață* este folosit peste tot sub forma *piaț* („Cei mai mulți ajunseseră în *piaț,* spre marea bucurie a vînzătorilor" — Arh. 25). Tot așa cuvîntul *țîț* („Copilul mai supse odată bine *țîțul* verde al urciorului" — *D.C.* 59);

— postpunerea articolului hotărît la numele proprii masculine: *Ionul Firii (D.C. 33) Ionuțu Diacului* (D.C. 119). *119), Ilia Bumbii (D.C.* 133*),* caracteristică a vorbirii populare;

— folosirea unei forme invariabile de articol genitival, ca la scriitorii moldoveni: „geamantanul este al dumitale" *(Arh.);* marcarea genului la articolul adjectival: „celea două surori", „celea patru prăvălii", „lucrurile celea mai scumpe", „era trist și tăcut de celea mai multe ori" etc. *(Arh.);*

— folosirea unei forme regionale de adjectiv posesiv: *nost* (ca la O. Goga), precum și a unei forme regionale „io" a pronumelui personal de persoana I („*io* te-oi lua strungar la vară" — *D.C.* 16);

— preferința pentru conjugarea a II-a: știu umplea paharul", „nu le puteau ținea" etc. Întîlnim și folosirea

Scanned with OKEN Scanner

unei forme perifrastice a mai mult ca perfectului, prezentă și în documentele vechi: „mi-au fost dat“, a viitorului popular: „nu-i fi auzit“, „om face“ precum și folosirea unei forme regionale de perfect compus: *„o zis“* ca și a unei forme regionale de conjunctiv: „s-o fugăre“, „s-o opăre“ (acestea din urmă în *D.C.* 64—71);

— deasa folosire a adverbului *mai* postpus verbului auxiliar: „nu-i mai de trăit“ *(Arh.)*, sau antepunerea adverbului *toată* în expresia „pentru toată nimica“ (Arh.). Tot astfel, folosirea unor locuțiuni regionale: *de-a una* = drept („veniră *de-a una* în luncă“ — *Arh.* 36). Foarte des repetată este expresia: *bun senin* = deodată *(Arh.)*.

Referitor la prepoziție, întîlnim folosirea lui *sub* în loc de *cu*: „nu viu decît sub o condiție“ (Arh. 44), *de* în loc de *pe*: „barba lui era de jumătate sură“ (Arh.), *pe* în loc de *în:* „acum venind pe vacanța de Paști, făcuse altă prostie“ (*Arh.* 12).

În ceea ce privește particularitățile morfologice se observă de asemenea că nu toate sînt regionale, ci populare, iar unele pot fi întîlnite și în limba română literară a secolului al XIX-lea.

Sintaxa frazei lui Agîrbiceanu nu se îndepărtează prea mult de cea a vorbirii populare. Procedeul cel mai frecvent este cel al juxtapunerii: „Văzduhul era senin, limpede ca lacrima, și ochiul de argint al soarelui ridea din înălțimi, amestecîndu-și în toată clipa perdelele jucăușe subțiri și fine. Dar, în față, pădurea se tot apropia, valea se strîmta mereu și deodată se simți un miros tare, aspru, de umezeală, de verdeață și de umbră, mirosul de primăvară al pădurilor. Drumul de țară intra în pădurea de fagi și începu deodată să urce. Ierotei sări de pe capră și, la o cîrnitură, opri călușeii“ (*Arh.* 25). Iată o coordonare cauzală: „Ea e curată, nevinovată, vînturile ambiției nu s-au apropiat încă de sufletul ei“ (ibid.).

Topica frazei lui Agîrbiceanu se apropie de aceea a lui Creangă: „Încarcă el lemnele și îndeamnă boii la mers“ (*D.C.* 27) sau: „mai are de urcat pînă la hodina amiezii!“ *(ibid.)*.

Tot după modelul popular sînt construite frazele: „Și adevărat era ce spuse atunci bunica: mama mă scula tare de dimineață să pornesc cu oile la pășune, îndată ce în-

Scanned with OKEN Scanner

verzeau luncile și crăpau mugurii spinilor" (*D.C.* 118); sau: „Și de mai multe ori mă deștepta mama, pînă reușea să mă pună pe picioare și simt și acu' deliciul în care reațipeam mereu, cu capul pe perna aspră" (*D.C.* 118). Să le comparăm cu un singur exemplu din Creangă, o frază construită în același mod, care începe tot cu conjuncția și: „Și de m-ar fi bătut mama cu toate gardurile și de m-ar fi izgonit de la casă ca pe un străin, tot n-ași fi rămas așa de umilit în fața ei, ca atunci cînd m-a luat cu binișorul"[4]. Exemplele s-ar putea înmulți din opera ambilor scriitori. Este evident că Agîrbiceanu folosește unele construcții caracteristice vorbirii populare ca și Creangă.

*

Originale sînt și mijloacele stilistice pe care scriitorul le folosește pentru a evoca fapte și caractere. În *Arta prozatorilor români,* Tudor Vianu făcea următoarele remarcabile precizări: „Din Ardeal, în 1914, ne vine prima mare construcție epică a vremii Arhanghelii, romanul lui I. Agîrbiceanu. Prin lărgirea cîmpului de observație socială și prin vehemența pasiunilor, povestirea minării sufletești a lui Iosif Rodean, căutătorul de aur din baia Vălenilor, din a cărei cumplită ispită se salvează numai iubirea curată a unei perechi de tineri, alcătuiește o etapă vrednică a fi considerată în dezvoltarea realismului mai nou" (p. 323—324). Criticul impută însă scriitorului continua intervenție în desfășurarea faptelor, „comentarul moral neostenit", cum și unele „naivități ale reflecției" . . .

În *Arhanghelii,* unul din procedeele de artă prin care Agîrbiceanu își prezintă personajele este portretul. Iosif Rodean ni se înfățișează cu trăsături dominante de caracter bine închegate, cu un profil trasat în linii sigure. Agîrbiceanu insistă asupra trăsăturilor morale: „. . .Se apropie de tipul omului jumătate cultivat numai, dar care îmbogățit pe neașteptate, ajuns tot astfel în societate, își părăsește credințele și datinile părinților, fără ca să-i reușească în același timp să se adapteze noului mediu în

---

[4] I. Creangă, *Opere,* ediție îngrijită de G. T. Kirileanu, București, 1939, p. 217.

Scanned with OKEN Scanner

care a intrat. Nici credințele, nici convingerile, nici preocupările omului cult nu-l ating decît în treacăt, nu le simțește decît la suprafață, ca pe niște lucruri de foarte puțină însemnătate . . . Nu se încălzea sincer, adînc, pentru nimic ce nu era în legătură cu viitorul de aur ce i-l arată Arhanghelii. Însă în dorința de a aduna tot mai multe bogății și în dorința, tot așa — dacă nu mai mare — ca și cea dintîi, de-a atrage atenția oamenilor asupra sa, de a face furoare, se cuprindea ființa lui întreagă. În aceste două patimi își scălda, c-un neînchipuit deliciu, mintea și inima, și voința lui, cînd era vorba de aceste două patimi, era tare ca fierul“ (*Arh.* 77). Și încheie cu această imagine: „Ca și cînd aceste două simțăminte l-ar lega ca două funii puternice, dintre cari dacă numai una ar plesni, din el întreg s-ar alege hîrburi, ca dintr-un vas de pămînt izbit de o stîncă“ . . . (*Arh.* 77).

Stările sufletești ale personajelor sînt analizate cu o profundă cunoaștere a resorturilor psihologice, fiind redate cu sobrietate. Iată scena în care prezintă pe jucătorii de cărți adunați în jurul mesei de joc: „Jocul cel dintîi îl cîștigă Popescu, cel de al doilea se făcu pe o mie, al treilea pe două mii, spre spaima oaspeților de la masă și a altora care se strînseseră în jurul lor. Notarul Popescu primea repede orice ofertă, nu se mai uita la nimeni, nu mai vedea nimic, ci obrajii începură să-i cadă înlăuntru, părea că o boală grea îl consumă fulgerător de iute“ . . . (*Arh.* 358).

Multă vigoare expresivă aduc scenele încordate, ciocnirea părților ostile. Iată scena în care Iosif Rodean anunțat de soția sa că băieșii își așteaptă plata, constată că nu mai are cu ce plăti:

— Iosife, zise ea cu înfrigurare, băieșii așteaptă.

Directorul nu se mișca, nu-și ridica privirile, cu siguranță nici n-o auzise.

În casă era o liniște grea; amurgul sur și rece pătrundea prin ferești; un greier țîrîia rar, cu pauze, undeva într-un perete. Doamna Maria nu se apropia mai tare de bărbat, avu pe o clipă senzația că nici nu-i Iosif Rodean uriașul ce ședea pe scaun, ci o statură sură întunecată.

— Iosife, zise ea din nou, așteaptă băieșii să le plătești.

În loc de orice răspuns, directorul ridică mîna în care avea bilete, le mișcă în aer, făcu un gest larg în lături, cu aceeași mînă, apoi brațul i se izbi cu putere de picior. Căzu ca o pasere cu aripile frînte“ (*Arh.*).

Ilustrativă este și scena în care cămătarul Pruncu — personaj înrudit îndeaproape cu Gobseck prin cinismul cu care calculează declinul unor personaje pe ruina cărora se va ridica — află de la fiul său despre întîlnirea dintre Ilarie și Rodean, atunci cînd Ilarie îi comunică celui de-al doilea că aurul din mina „Arhanghelii“ este epuizat. Această scenă este zugrăvită cu economie de mijloace, dar cu o desebită forță de sugestie. O reproducem:

— Ei, tu erai acolo, cînd a venit Ilarie?

— Da, răspunde în silă tînărul și făcu un gest obosit să-i deie pace lucrului acestuia, de care era sătul pînă în gît.

Într-o clipă ochii tatălui său se umplură de fulgere de mînie și-i pieri rumenirea din față.

— Ei, aș vrea să știu! zise Pruncu abia stăpînindu-și mînia. Tînărul șezu pe un scaun și începu să-i istorisească. Clipă de clipă învia tatăl său; clipă de clipă întinerea; clipă de clipă trupul său se pleca tot mai înainte — pînă ce, în urmă, fu o minune că-și mai poate ține echilibrul. Tot astfel ochii, mușchii feței părea că sînt atrași de o putere magnetică. Toate colțurile feței i se lungiră spre tînăr. Și fiindcă fostul universitar povestea bine, cu amănunte, îndată ce termină, tatăl său băgă mîna în buzunar zicîndu-i:

— Vei fi avut și tu pierderi! N-ai lipsă de bani? dar vorbindu-i îi și strecură două bilete de cîte o sută.

Tînărul se uită prostit la tatăl său, luă biletele și le vîrî destul de repede în buzunar. Se temea să nu se răzgîndească bătrînul, căci niciodată nu i-a dat pentru cheltuială atîția bani . . .“

Agîrbiceanu prinde amănuntul în toate circumstanțele; scriitorul notează nuanțele sunetelor și particularitățile armoniilor muzicale: „Clopotele începură să răspîndească iar în liniștea nopții undulările pline de vaer. Dar acel vauu-vauu vibrător de mai înainte era strătăiat acum de glasuri deosebite. Unele făceau ui, ui, ui, altele repede: tang-ting-tang. Pădurile păreau acum că nu mai știu ce

glasuri să prindă şi le amestecau pe toate într-un răsunet prelung, îndepărtat“ (*Arh*. 24).

Scriitorul ardelean este un bun pictor al naturii. Atît în romanele sale sociale, cît şi în volumele de amintiri, pagini întregi înfăţişează tablouri de natură zugrăvite cu pană de maestru; arta lui transmite cititorului aceeaşi emoţie pe care o încearcă şi el în faţa unui tablou de natură: „Să vii d-ta, de pildă, primăvara, cînd se topesc zăpezile, să auzi minunea lui Dumnezeu cîntată de pîrîiaşe. Pe atunci pădurile sînt încă negre, puţine de tot bat în vineţiu, din pricina mugurilor lucii. S-auzi atunci: pe-alocuri parcă sînt clopoţele de argint, pe-alocuri boncăne vreunul mai gros, altul dogit, într-altă parte iarăşi cad de sus în căldări mari apele şi fierbe — fierbe cu mii de glasuri. Să stai lîngă răstoaca în care se varsă pîrîiaşul; cîntă acolo o lume întreagă şi e o minune că din aceeaşi apă se ridică şi cîntece domoale şi pline de mînie: parcă e şi pace şi război într-un ochi de apă. Cînd veneam de acasă, auzeam din Dealul Tufelor vuietul mare. Întîi ai fi crezut că bate vîntul, deşi copacii erau neclintiţi. Dar cu cît te apropiai, desluşeai tot glasuri nouă, pînă ce auzeai şoaptele: clip-clip, şopo-şopo, ca şi cînd s-ar tîrî un şarpe subţire prin iarba înaltă“ (*D. C.* 43—44).

Sensibilitatea şi puterea evocatoare a limbii şi stilului operei lui Agîrbiceanu apar mai ales în aceste pasteluri policrome.

În descrierile de natură, scriitorul foloseşte fraze mai ample, mai bogate, potrivite să transmită impresia de grandios, de sublim uneori, izvorîtă din natură: „Pădurea creştea în jurul lor tot mai puternică, tot mai uriaşă parcă. Nu se mai zăreau decît cîteodată luminişuri, pete vinete de cer, deasupra. Creştetele, coroanele se atingeau, dar jos pădurea era rară, pînă departe se vedeau columnele acestea albe, lucii, prăpăstioase, care pe alocuri păşeau înşiruite ca nişte enorme făclii. Creştetele muntelui cu cît urca erau şi mai prăpăstioase, dar pădurea albă de fagi părea că împrumută o siguranţă neclintită acestor povîrnişuri primejdioase. Pace şi încredere adîncă se strecurau în sînul acestui codru puternic, neclintit, bătrîn“ ... (*Arh.*).

Scanned with OKEN Scanner

De cele mai multe ori descrierea unor tablouri de natură se conexează analizei unor stări sufletești ale personajelor; de pildă următorul tablou din *Arhanghelii:* „Vasile Mureșan avea impresia, de cîte ori trecea pe drumul ăsta, că bea dintr-un izvor plin de viață și de putere. Senzația aceasta îl urmărea pe drum pînă la școală, chiar zile întregi. El știa acum că din Văleni pînă la orașul în care își făcea educația, avea să se adape nesmintit din izvorul acela minunat. Îi părea de multe ori, că, la mijlocul drumului, îl așteaptă un prieten nevăzut, care-i dă viață și putere. Nu-și putea da seama cum se făcea schimbarea aceea în el, atît știa că intrînd în umbra și mireasma pădurii, privea cu ochii mari, neclintiți, aproape hipnotizați, albele, înaltele columne, care vîjiau încet din coroanele depărtate. Dar cînd drumul se lumina, el se simția alt om și-i veneau surîsuri pe buze și în inimă cîntece . . . “ *(Arh.).*

*

Cercetînd mijloacele stilistice folosite de Agîrbiceanu se poate constata, chiar numai din citatele reproduse mai sus, că în construirea unor scene dramatice scriitorul folosește concentrarea unor mijloace simple de expresie, dar cînd este vorba de zugrăvirea unor tablouri de natură sau a unor stări sufletești complicate, scriitorul folosește fraze ample, bogate în determinări. Frecvente sînt la Agîrbiceanu epitetele și comparațiile extinse uneori la părți de propoziție și chiar la propoziții întregi (atributive).

Cumulul de determinări apare destul de des „bucuria ce-o simți acum era copilăroasă, dulce, ușoară, ca o alinare“ *(Arh.* 7), sau: „văzduhul era senin, limpede, ca lacrima“; sau: „fumul vinețiu se înălța neîntrerupt, drept ca niște suluri de aburi, în văzduhul limpede“. Iată și două exemple din volumul *Din copilărie:* „Și-l pătrundea mireasma verdeții sălbatice, ca un vin tare“ (p. 11), sau: „văzduhul întreg era plin de un vaer greu, prelung. Ca o fierbere, ca un vuiet ce ar veni de departe . . .“ (p. 43).

Epitetul și comparația amestecă nuanțele abstracte cu cele concrete, sporind mereu cantitativ amănuntele descriptive: „Ca o împăcare se cobora lumina dulce din văzduhul albastru“ *(Arh.),* sau: „ca niște columne albe

rotunde, puternice, se înălţau fagii bătrîni pe coastele ţepişe“ *(Arh.)*; sau: „ochiul de argint al soarelui rîdea din înălţimi, amestecîndu-şi în toată clipa perdelele jucăuşe subţiri şi fine“ *(Arh.)*; „Un plop îşi tremura frunza delicată în adierea nesimţită a aerului îmbălsămat de mirESmele florilor sălbatice“ (D. C. 24). Întîlnim deci în aceeaşi propoziţie mai multe comparaţii şi epitete: „Calea laptelui se zărea ca un văl fin de pînză fumurie tăind bolta albastră-întunecată, ca un brîu uriaş“ *(D. C.* 75); sau: „Strălucea verziu, ca un ochi de smarald, trimiţînd raze scumpe, ca prin lungi gene catifelate, luceafărul serii deasupra măgurii“ *(D. C.* 20). Apar şi unele epitete puţin obişnuite: „bătrîn pufăios“ *(Arh. 39)*, „cărăruie pieloasă“, „penişoare îmborzoiate“ *(Arh.* 4), „şurţe chindisite“ *(Arh. 36)*, „salut îndatinat“, „paşi clătinători“ ş.a.

În redarea gîndurilor şi a stărilor sufleteşti intime, Agîrbiceanu foloseşte mai adesea stilul indirect liber. Pagini întregi de analiză sînt transcrise în acest stil. Reproducem un scurt fragment: „El se coborî puţin mai liniştit, îşi zicea că Elenuţa nu se va gîndi niciodată că averea ei ar putea să sape o prăpastie între ea şi Vasile Mureşan. Ea e curată, nevinovată, vînturile ambiţiei nu s-au apropiat încă de sufletul său. Clericul încercă să se convingă că Elenuţa nici nu seamănă cu celelalte surori, că e modestă, prea modestă chiar, şi că, la urma urmelor, s-ar putea căsători şi fără învoirea părinţilor“ *(Arh.)*.

Urmărirea evoluţiei unor particularităţi lingvistice sau stilistice de la prima la ultima ediţie a unor opere este instructivă. Spre exemplu, între prima şi ultima ediţie a romanului *Arhanghelii* (prima apărută la Sibiu în 1914 iar ultima la Bucureşti, E.S.P.L.A., în 1956) se observă unele deosebiri care vădesc grija scriitorului de a-şi îmbunătăţi stilul. În dorinţa de a face ca operele sale să fie înţelese, de toţi cititorii, scriitorul a renunţat la unele forme prea regionale. Pentru a ilustra această afirmaţie reproducem un scurt pasaj, aşa cum apare în cele două ediţii:

Ediţia 1914: „Clopotele începură să răspîndească iar în liniştea nopţii undulările pline de vaer. Dar acel vauu-vauu vibrător de mai înainte era strătăiat acum de glasuri deosebite ...“

Ediţia 1956: „Clopotele începură să răspîndească iar în liniştea nopţii undulările pline de vaer. Dar acel vauu-vauu vibrător de mai înainte era pătruns acum de glasuri deosebite..."

Se constată de asemenea grija de a înlătura repetiţiile obositoare, înlocuind unele cuvinte şi utilizînd sinonimele. Astfel pentru a nu folosi de mai multe ori în acelaşi context, cuvîntul *impresia,* scriitorul îl schimbă, în ediţia din 1956, prin *senzaţie;* la fel: *coastele* prin *creştetele* etc. Uneori schimbă chiar timpul la care se găseşte verbul, pentru a da mai multă expresivitate naraţiunii. Am întîlnit de cîteva ori înlocuirea prezentului cu imperfectul: „nu-şi putea da seama cum se face schimbarea aceea în el..." (ediţia din 1914) şi: nu-şi putea da seama cum se făcea schimbarea aceea în el" (ediţia din 1956).

În ultima ediţie scriitorul a renunţat la unele fraze sau imagini nereuşite. Am mai putut constata că unele fonetisme care — în ediţia din 1914 — apar mereu, la fel în ultima ediţie, nu mai sînt folosite peste tot în forma regională. De pildă, în ediţia din 1956, întîlnim şi forma *prietin, mîne* şi *mîine*. Aceasta dovedeşte continua preocupare a scriitorului pentru a reda conţinutul operelor sale într-o limbă cît mai accesibilă şi mai artistică.

•

La capătul cercetării noastre, putem afirma că Agîrbiceanu este unul dintre cei mai originali scriitori realişti din prima jumătate a veacului nostru.

Din analiza noastră s-a putut desprinde şi faptul că limba scrierilor lui Agîrbiceanu are un caracter popular. Registrul particularităţilor fonetice, morfologice, lexicale şi sintactice, a dovedit că unele dintre acestea nu sînt specifice numai limbii scrierilor lui Agîrbiceanu; multe sînt comune şi scriitorilor moldoveni contemporani cu Agîrbiceanu: Sadoveanu, Iorga sau limbii române literare a veacului al XIX-lea. Formele regionale folosite, îi servesc lui Agîrbiceanu pentru crearea atmosferei, pentru zugrăvirea mediului. Scriitorul nu se fereşte de neologisme, ci le foloseşte aproape în aceeaşi măsură ca şi regionalismele, pentru a caracteriza vorbirea personajelor provenite din mediul intelectualităţii.

Scanned with OKEN Scanner

Scriind despre Agîrbiceanu, în 1920, scriitorul Gala Galaction menţiona cu privire la limba artistică a confratelui său: „Este mai presus de discuţiune că literatura aceasta îi va păstra o tainică aducere aminte. Limba românească aşa cum o ştie şi o scrie Agîrbiceanu desfătează şi înviorează ca o plimbare la ţară, în părţile nerobite încă de graiul şi formele civilizate . . ." (cf. *Tribuna*, din 14 sept. 1957; număr închinat scriitorului).

Acad. Perpessicius nota, în 1924, în *Menţiuni critice* cu privire la caracterul artei lui Agîrbiceanu: „S-ar putea crede . . . că literatura lui I. Agîrbiceanu are tinctură etică, că ea urmăreşte succese inferioare. Este însă în Ion Agîrbiceanu un spirit de observaţie, un dar de a santifica şi cele mai umile subiecte, este o sobrietate de gravor în cupru, calităţi ce-l ridică pînă la creaţia eroică şi care sapă în sufletul lectorului, ca apa tare".

Înfăţişarea unor aspecte din viaţa poporului de la începutul secolului nostru, zugrăvirea mediului social şi politic caracteristic acestei perioade, pictura afectelor, a dezastrelor pe care patimile le provocă în sufletele oamenilor, poetica evocare a copilăriei senine, ca şi puritatea idealului moral cu consecvenţă oferit cititorului fac din opera lui Agîrbiceanu un monument de seamă al realismului.

Caracterizarea de ansamblu a acad. G. Călinescu din *Istoria literaturii române* trebuie citată: „La Agîrbiceanu discutarea problemelor morale formează ţinta nuvelei şi a romanului şi dacă ceva merită aprobarea neşovăitoare, este tactul desăvîrşit cu care acest prelat ştie să facă operă educativă, ocolind anosta predică. Teza morală e absorbită de fapte, obiectivată, şi singura atitudine pe care şi-o îngăduie autorul e de a face simpatică virtutea".

În dezvoltarea temelor literare, în configurarea limbii şi artei literare moderne, Agîrbiceanu înscrie un capitol original, bogat. În valorile consacrate ale operei sale rămîne pentru posteritate un mesaj al adevărului, o imagine a realităţilor de ieri, o mărturie a ataşamentului scriitorului faţă de popor din a cărui viaţă şi creaţie s-a inspirat şi a cărui limbă a transpus-o în chip artistic în operele sale.

Scanned with OKEN Scanner

LIMBA POEZIEI LUI NICOLAE LABIȘ

Nicolae Labiș face parte dintre poeții care și-au petrecut copilăria și adolescența în mediul rustic. S-a născut la Poiana-Mărului, comuna Mălini, pe unde trece Suha „cea cu ai cărei pești și cu ale cărei sălbăticiuni tatăl lui Labiș, întors din război, și-a hrănit copilul în timpuri de foamete", — după cum relatează Geo Bogza (cf. *Oameni, ape și munți,* în *Scînteia,* nr. 6482). A cunoscut ca și Creangă, obiceiurile și tradițiile satului și a participat direct la viața de zi a poporului: „Iată-mă azi înarmat cu acele credinți, / Cu îndîrjirea păstrată — cuțit între dinți" ... Asemenea lui Eminescu, s-a pătruns de frumusețile naturii, îndrăgind codrii satului natal și din împrejurimi: „De cînd mă știu copil, iubeam pădurea / Și mierlele și vulturii din nori / Și mieii blînzi și rîșii iuți și ageri / Și șerpii cei cu solzii lucitori". A fost fermecat de cîntecele, de manifestările artistice ale poporului, de „mituri, doine și balade", de „străvechile eresuri" care au constituit izvorul primordial, materia primă, a poeziei sale: „Bătăile versului am prins a deprinde / Nu din cărți, ci din *horă*, din *danț,* / Rimele din *bocete* și *colinde,* / Din *doinele* seara, cîntate pe șanț" ... Obiceiuri și tradiții populare, folclorul și natura — care i-au redimensionat sufletul — iată adevăratele izvoare la care s-a adăpat Labiș în anii copilăriei și ai adolescenței: „Am strîns sănătate din cremenea neagră, / Din vîna de apă, țîșnind încordat / Și bătrînii din sat cînd muriră / Toate iubirile moștenire mi-au dat". Despre natură, poetul mărturisește că i-a fost a doua mamă: „Pădurea mi-a fost a doua mamă / Care-n frunziș de-aramă și oțel / Fremătător la ea mereu mă cheamă" ...

Scanned with OKEN Scanner

În perioada copilăriei și adolescenței, poetul trăiește bucurii elementare de neuitat: se scaldă în pîraie „cu ochii deschiși" și surprinde plin de uimire frumusețile lumii subacvatice: „Peștii alburii, pîlpîind ca-ntr-un vis, / Lunecau lîngă genele mele". Colindă prin munții „cu iarba-ntomnată pe creste" și ascultă „țîrîitul de greiere bolnav". Toate acestea îl îndrituiau să afirme mai tîrziu: „Eu m-am desprins din munții vineții / Cascade viitoare port în mine". Dragostea de țară — componentă funciară a poeziei lui Labiș — prinde contur în sufletul său din anii fragezi ai copilăriei: „Pe atunci te-nvățăm, țara mea, te-nvățam, / Cu copaci și cu cer cu pălmaș și cu vită, / Cu luna lividă sticlind în spărtura de geam / Și cu gura uscată de foame ca piatra trăsnită"...

Aceste mărturii lirice ale poetului facilitează atît operația de încercuire a criticului și istoricului literar, cît și munca cercetătorului mijloacelor sale poetice. Universul poetic al lui Labiș, „firea adîncă a poeziei sale" se identifică — după cum singur mărturisește — cu viața pătimașă a unui sat de munte: „În poezia mea veți intra ca-ntr-un sat de munte: veți vedea întîi „neobișnuitul". Veți remarca frumfusețea sălbatică a locurilor; iarna veți simți în nări miros de lupi și de fum; vara miros de fîn și de rășină — totul îmbibat cu ceva care aduce a sudoare și pămînt — pămînt adînc. Veți privi luna mare, familiară și apropiată de pe cerul nostru nefiresc de senin, veți asculta toate poveștile cu stafii și strigoi, precum și împușcăturile ce mai vuiesc răzleț în munți" (apud: *Labiș inedit,* în *Luceafărul,* nr. 3/162, din 30 ian. 1965, p. 9).

În lumina acestor mărturisiri, vom încerca să surprindem și noi cîteva dintre aspectele caracteristice ale limbii poeziei lui Nicolae Labiș.

*

LEXICUL

Predomină în poezia lui Labiș termenii populari. Folosim această noțiune în accepția pe care i-a fixat-o învățatul Tudor Vianu, care considera drept termeni populari „acele cuvinte în legătură cu civilizația sătească, apoi nu-

mele de plante și animale, necunoscute în genere de orășeni, apoi cuvinte folosite cu circulație regională sau conservate în literatura populară“ (cf. Tudor Vianu: *Problemele metaforei și alte studii de știlistică*, ESPLA, 1957, p. 170).

Dintre cuvintele referitoare la civilizația sătească, se întîlnesc adesea termeni ce denumesc obiecte de îmbrăcăminte caracteristică muntenilor. De pildă: *strai* („stropi de glod pe *strai* s-anină“, P.i. 46), sau: „pe oameni, *straiele* în vînt se zbat“, P.i 125)[1], dar și „straie de aba“, „șerpar“, bundă („și li se zbuciumă pieptul sub *bundă*“, P.i. 68), *suman* („*sumanul* cu spărturi“, P.i. 96), *cojoc* („și dorul de pădure purtîndu-l în *cojoc*“, P.i. 202), în altă parte „cojocul veșted“, *pieptar* („și-a desfăcut *pieptarul*“, P.i. 210); *năframă* („*năframe* cusute cu pui și arnici“, P.i. 42); *basma* („colțul *basmalei* galbene de in“ — P.i. 113). Majoritatea acestor termeni exprimă o tristă realitate vestimentară dintr-o anumită perioadă istorică. Alții, intră în componența unor metafore (ex. „straie de uitare“, P.i. 120), sau ca termen al unor comparații, ca de pildă: *zăbun*, în versul: „Uitarea-și va așterne sur *zăbun*“ — P.i. 36), sau intră în contextul unor locuțiuni (ex. *cușmă*, în locuțiunea: a trînti cușma de pămînt: „beau vinul înfrățirii, *dînd cușma de pămînt*“ — P.i. 61).

O frecvență deosebită o au termenii referitori la obiecte de sufragerie și bucătărie rustică — *cuhne*, cum îi spune Labiș. De pildă: *ceaun, blide, șiștar, străchini, bărdace, ploscă, clondir, ulcior, pocale, carafă, cupe, țest* ș.a. Pentru pregătirea bucatelor, se face focul pe *vatră*, cu butuci: „Trosnesc *butuci în vatră*“; se face însă mențiune și despre „*vatra fără foc*“. Masa se lua în *cuhne:* „Apoi mi-a dat în *cuhne* de mîncare / Și *o carafă* mare de băut“ (P.i. 105). Ca și Octavian Goga, poetul năzuia să realizeze o monografie artistică a satului din nordul țării. Este interesant de precizat că mulți dintre termenii populari folosiți de către Labiș intră în contextul unor imagini neașteptate:

---

[1] Majoritatea trimiterilor se vor face la volumul *Primele iubiri*, abreviat: P.i. Cifra reprezintă pagina la care se face trimiterea. Este vorba de volumul apărut la E.P.L., 1962, cu o prefață de Paul Georgescu.

„*Bărdacele* țin luna pe buze, scînteind. / Fumegă *blide* pline, ca țarina-n aprile“ (P.i. 60). Obiectele de interior gospodăresc sînt foarte puține. De pildă, *lavița* (ex. „pe *laviți* lungi“ — P. i. 61), deasupra căreia — semn al sărăciei — se află *cerga* („*cerga de lînă colorată*“ — P.i. 427).

Ca și la Sadoveanu, termenii folosiți pentru denumirea mîncărurilor rustice contribuie la zugrăvirea unei umanități mîncătoare de bureți și urzici, de rădăcini și bozii: „Puneți mîna pe seceri, pe cuțit! / A ieșit hrana — *bureții, urzicile*“ (P.i. 42); și: „Dăm tot ce-avem și nu primim nimic / Și ne hrănim cu rădăcini și bozii“ (P. i. 106). Ceaiul se bea din străchini: „Mama aduce în *străchini* ceaiul“ (P.i. 31). La puțin timp după război, în timpul secetei, hrana de bază e mălaiul mucezit („*otrava galbenă*“); „Și dacă-n tîrg n-ajungi ducînd spre sară / Butuci vînjoși, stăpînul negreșit / N-o să-ți mai dea *otrava cea amară* / Ce-o jinduiești — *porumbul mucezit*“ (P.i. 95). Și, mai departe: „mama, cu obrazul ca hîrtia / aduce *otrava galbenă*-n căuș“ ... Oamenii nutreau totuși nădejdea într-un viitor mai bun, cînd vor simți „aroma caldă-a grînelor de mîne“ și — asemenea nesățioșilor copii ai lui Bozan — „mirosul bun de lapte cald“; „De pe-acum văd strașnic praznic cu *hulubii de făină* / Pe *colacii după datini* împletindu-se în opt!“ (P.i. 59), și, de asemenea: „*mămăliga bună*“ sau pîinea de sub țest“ (P.i. 154). În opera poetică a lui Labiș, se reflectă și acea perioadă de secetă de după război cînd „păstorind un ied și-o iadă“ purta în „*desaga* de pe șold“ .... „*merinde*-nchipuită“. Pentru „hrana vieții“, tatăl împreună cu fiul porneau la vînătoare de capre. Vînatul era pregătit la „foc înfricoșat“ ... „pe *frigare*“. Copilul mănîncă și plînge ... Băutura cea mai folosită e „vinul amar“ (P.i. 105).

Termenii referitori la ocupațiile oamenilor de la sat, la instrumentele lor de muncă sînt și ei destul de numeroși în contextul unor imagini ale vieții de la țară. Astfel, în pădure, se fac auzite „bătăi de *bardă* stinse și egale“ (P.i. 110), precum și zgomotul *gaterelor* (P.i. 112). Se folosesc și securile: „Păduri de tisă, de *securi* rărite“ (P.i. 106). Dar și *țapina:* „Un om în miezul zilei se razimă-n *țapină*“ (M.C. 336). „Acolo oamenii învîrt *țapina* / În palmele-mpietrite de rășini“ (P.i. 124). Lîngă păduri și-a făcut însă

apariția și „o fabrică de cherestea“, a cărei viață năvalnică pătrunde pădurile liniștitor: „Ea își trimite chiotele-n hău, / Și trunchiuri mari de brad, pantagruelic / Infulecă-n-tre dinți de *fierăstrău*“ (P.i. 115). Imaginea omului sărman cu o casă de copii „care-și muncește *țarina*-n tăcere“ strigînd „rar către plăvan“ (P.i. 199), coexistă în poezia lui Labiș alături de imaginea muncii cu mijloace mecanizate: „Cavalcade de *tractoare* galopeze peste cîmpuri, / Înfioare-se pămîntul răscolit adînc de *plug!* / Straturi negre, nevăzute de a soarelui privire / Să-și răstoarne sub *brăzdare* chezășia de belșug“ (P.i. 59). Locul plugarilor l-au luat tractoriștii: „Împotmoliți la marginea miriștii, / În gînd înjură vremea *tractoriștii*“ (P.i. 63). Poetul cîntă „ogoarele fără haturi“ (P.i. 69), amintindu-și totodată și de „luncile cu fîntîni cumpănite și cîrduri de vite“ (P.i. 67). I se strînge inima cînd mai vede „pe alocuri / închircite *păpușoaie,* grîu-n spic purtînd tăciunii“ sau invadat de neghină (P.i. 59). „Grîul mășcat“ bucură pe gospodari: „Așa, cufundați-vă mîinile pînă la coate / Vă gîdilă, frige grîul mășcat!“ (P.i. 42).

Termenii populari care se referă la *natură,* la denumirile unor *plante, arbori* sau *flori,* cum și cei referitori la *fenomene de natură* au — cum e de așteptat — o mare frecvență în poezia lui Labiș. De pildă, numele copacilor, al unor esențe revin adesea în versuri inspirate de natură. Explicabil dacă ne gîndim că poetul și-a petrecut copilăria înfometată „în codrii cei mari“, îndrăgind „natura fără moarte“ și cuprinzîndu-se „adînc de vraja ei“ (P.i. 116). Adesea poposea „prin poiana / cu *tufe de sălbatic calapăr*“ (P.i. 113) Îl îndurera distrugerea „însîngeratelor *păduri de tisă*“ (P.i. 104): „În munți gemeau pădurile de tisă, / Cu sunet sec toporu-n lemn mușca, / Și erau roșii așchiile tisei . . . / Ecoul ca o inimă bătea“ (P.i. 103). Tot astfel îl îndurera „bolnavul peisaj“ al pinilor strîmbi din Rîpa Arsă: „Cadavrele de *pin* zăceau prin văi; / Se deschidea priveliște bolnavă“ (P.i. 126). Simte dureros contactul cu o vegetație arsă de secetă: „Mă iau după tata la deal printre *tîrșuri,* / Și *brazii* mă zgîrîie uscați“ (P.i. 37). Bradul încărcat de cetină revine adesea în contextul versurilor lui Labiș: „Ce dor mi-i de cîntecul tău / înălțat între turme și

Scanned with OKEN Scanner

brazi" (P.i. 50). Sau: „Un vînt prin cetini șerpuie spre-aiurea / Și flăcări verzi de *vîsc* s-aprind în brazi" (P.i. 94). Alături de brazi, un loc important îl ocupă *plopii: „Brazii cei înalți* și *plopii*" (P.i. 134), și: *„plopii de pe haturi*, tremurătorii plopi" (P.i. 32), sau: „plopii mari de toamnă timpurie" (P.i. 44), dumbrăvile cu tei tremurători, mălinii, „răchite despletite", „stejarii din păduri" etc., precum și „castanii roșcați" (P.i. 206). Dintre arborii roditori, poetul amintește adesea de *vișin* și de *cireș*. Îl atrage îndeosebi „alba înflorire de vișini în livadă" sau „florile stinse de cireș" (P.i. 39). Denumiri de plante și flori mai frecvente în poezia lui Labiș sînt: *răsura* (*„Miez fraged de răsură* îi înflorea iar gura" — P.i. 79), *nalba* (în contextul unei comparații: „I-a murit nevasta de un an / Ca în toamnă-o *albă nalbă frîntă*" — P.i. 199); *crizantema* (într-o admirabilă metaforă — P.i. 154); *mirtul în floare* (P.i. 158); *otava* (într-o comparație: „părea zăpada caldă și moale ca otava" — P.i. 77); *fragedul mohor* (P.i. 210); *fragii*, („adună fragi și pe un pai le-nșiră" — P.i. 113); *cîmpurile cu trifoi* (P.i. 82), *trandafirii* (în comparația: „Un cîntec parfumat ca *trandafirii*"), „floare scuturată din caiși", ș.a. Se întîlnesc însă — ca simbol — și unele denumiri de plante otrăvitoare sau nefolositoare. De pildă, *cucuta*: „Fierberea sub brazdă seva și se urca durută / În șevile tulpinii vrășmașă de *cucută*" (P.i. 31); *scaieții (ex*, „În blana năpîrlită au năpădit *scaieții*" — P.i. 47); *ciulinii* („Iată, picioare desculțe / Însîngerate-n *ciulini*" — P.i. 52); *bălării* („bălării de foc, nimicitoare" — o stranie îmbinare metaforică — P.i. 28), *pelinul* ș.a.

Denumirile populare ale unor elemente sau fenomene ale naturii, individualizate adesea prin asocierea cîte unui epitet, se întîlnesc adesea în poezia lui Labiș. De pildă: *cremene neagră* (P.i. 22), *vînă de apă* (P.i. 22), *apă de cleștar* (P.i. 23), *iarba-ntomnată* (P.i. 23), *nouri scămoși* (P.i. 23), *frigul jilav* (P.i. 23), *cerul fierbinte și gol* (P.i. 37), *fir plăpînd de vînt* (P.T.), *boare de vînt* (P.i. 37), *boare subțire* (P.T.), *o lele de vîntoasă* (P.i. 33), *„vijelie răsucită pe cîmpie"* (P.T.), *vîntoase reci* (P.i. 26), *viscol uriaș* (P.i. 27), *briza*, *nămeți* (P.i. 25), *omăt asprit* (P.i. 18), *horbota zăpezii* (P.i. 44), *falduri de ninsoare* (P.i. 94), dar și *falduri de omăt* (P.i. 120), *glodul toamnei* (P.i. 95), *pîclă* (P.i. 41),

zbucium de ploi, *colnice* (P.i. 42), *obcini* (P.i. 42), *buhai* (P.i. 42), *troian* ş.a.

În opera poetică a lui Labiş se întîlnesc numeroşi *termeni populari referitori la război:* „Cînd a trecut războiul clănţănind / Din *guri de tun* şi *ghiare de şenile* / Urcau în munţi cu turma trei bătrîni / Urcau pe căi ferite şi tiptile" (P.i. 107).

Într-o poezie este consemnată tristeţea plecării recruţilor: „Cîntau *recruţii* dureros de stins" (M.c. 364)[2]. Iată şi o strofă din poezia *Zurgălăul,* care cumulează în contextul unei imagini de front cuvinte care sugerează mizeria şi groaza războiului: „Eram firav, parcă bătut de vînt, / Iar tata dus în *marşul surd,* de chin / Poate-n *tranşeu,* ori poate în mormînt, / Oricum departe, în *pămînt străin* / De groaza *avioanelor,* prin sate, / S-au tras peste ferestre *foi de cort.* / Orbeau *ferestrele întunecate* / Ca într-un sat de multă vreme mort" (P.i. 26). În aceeaşi poezie se aminteşte despre „bocancii aspri de ostaş" (P.i. 27). În altă poezie, termenii de război, contribuie la consemnarea pierderilor de vieţi omeneşti: „*Compania* intrat-a *în război* / Din cei plecaţi la prima *bătălie* / Am mai ajuns la ultima doar doi" (m.c. 364). Iminenţa frontului sovietic este şi ea surprinsă cu ajutorul unor imagini alcătuite cu termeni de război: „*Tunurile duruiau* din răsărit / Tot mai aproape, sub *zările-n fum*" . . . Tot astfel sînt consemnate şi ororile fasciştilor: „În ziua de douăzeci şi patru august / *Nemţii* au umplut satu de *groază şi fum*", şi: „*Automatele* nemţeşti îi secerau fără alegere" (P.i. 30). E consemnată şi plecarea nemţilor: „Apoi nemţii s-au înşirat *în coloană*" (P.i. 30). Imaginea ogorului scormonit de obuze este stranie: „Cînd s-a întors din *lupte* cu iz de fum în gură / Arat era ogorul — cumplită arătură — / Răniseră ţărîna *obuzele,* cu gropi" (P.i. 32). Şi tot aici: „Şi glia năpădită de *schije* şi *otravă* / Gemea ca o iubită rănită şi bolnavă" (P.i. 33). Alţi termeni folosiţi sînt: „mormane de obuze" (P.i. 33), „obuze frînte" (M.c. 311), „schija aspră", „bombe" — care i-au îngrozit copilăria, „creneluri de redute", „rafale",

---

[2] În afară de volumul *Primele iubiri,* am folosit şi *Moartea căprioarei,* ediţie îngrijită de Gh. Tomozei, B.p.t., nr. 260, 1964, abreviat: M.c.

Scanned with OKEN Scanner

„vuet greu de tunuri", „fumul de trotil", „arma cu petarde". Cu ajutorul unor asemenea termeni sînt realizate numeroase imagini ale războiului. Iată, de pildă, evocarea ororilor primului război mondial: „La Mărășești, sub ploaia ca un plîns / În *șanțul plin cu sînge și cu apă,* / Bunicul meu privirile și-a stins. / Vestit-au surda trecere în moarte / *Obuzele nemțești cu foc păgîn,* / Și *foc păgîn* și *schije iuți și sparte* / I-au înfundat *obuzele-n* plămîni" (P.i. 34). Dar și a celui de al doilea: „Pe cîmpul Turzii pîrjolit de sete, / Reînverzit de trupuri de soldați, / Lăsat-a tata-n *sunet de trompetă* / Puterea bărbătească a unui braț" (P.i. 34). Sînt consemnate și nume ale unor arme obișnuite, precum și efectele acestora, tot în imagini de front, precum: *pușcă, bătaia puștii, focul de pușcă, pușcă nemțească, arsura cartușului, gloanțele haine, carabină dușmană,* fără să se treacă nici peste *„arma nucleară"*.

Folosirea unor asemenea termeni în contextul multor versuri și imagini se explică prin faptul că — după viața satului și natură — războiul și urmările lui constituie un izvor principal al lirismului poeziei lui Nicolae Labiș.

•

Caracteristic poeziei lui Labiș este și faptul că în contextul multor versuri sînt folosite numiri geografice: de munți, de ape, de localități: „Pornim amîndoi vînătoarea de capre / Vînătoarea foametei în munții Carpați". În alt vers se amintește de „Carpații, veșnici", de Bărăgan. Sînt amintite și localități istorice: „În *Ieși, sunînd din tobe și* cîntînd / Un rug ciudat în piață înălțară" (P.i. 81), sau: „Nici cînd durerea-n tină nu se îngroapă / La *Mărășești*, sub ploaia ca un plîns" (P.i. 34); și: „Pe cîmpul *Turzii* . . ." (P.i. 34). În altă parte se face mențiune despre: „Butoaiele cu vinul de *Cotnar*" (P.i. 82). Sau: „Nu știam de ce nu-și mai ținteşte / Ochii pe drumul dinspre tîrg și Bosanci" (P.i. 29). Toate acestea contribuie la sporirea caracterului național al poeziei lui Labiș. Unele nume de localități trezesc încă ecouri stranii de oroare și spaimă: „Și-a fumegat apoi sub bolți de zare / Fum alb, bogat, cu pîlpîit contur, / Ce s-a-mpletit pe cer cu fumul mare / Zbucnit din *Maidanek* și *Oradour*" (P.i. 35). Alteori numele sînt folosite simbolic ca în versurile: „Oh, lunecoase mirajii / Tandre

ocoluri în timp, / Miezul atîtor ravagii, / Subteranul *Olimp!*“ (P.i. 183).

Alte nume de localități, contribuie la o mai bună localizare. De pildă: „Îi zice *Rîpa Arsă!*“ (P.i. 126), sau: „Lîngă *apa Suhei* se-ntind òbcine, òbcine“ (M.c. 295). Onomastica istorică este și ea folosită în contextul evocărilor: „Nu-i *Ștefan-Vodă* cel ce-a ridicat / Mari, focurile străzii peste curte“ (P.i. 82), sau: „Înnegurat de chinul coroanei lui de foc / Se luminează *Doja* ...“ (P.i. 62). Și: „În albele castele, iarna, *Vodă* / și slugile și cîinii petreceau“ (P.i. 95), etc. E amintit și *Cozma Răcoare*, eroul sadovenian. Se întîlnesc însă și nume ale unor oameni simpli din popor în imagini care zugrăvesc viața sumbră a țăranului, după pilda lui Tudor Arghezi: „De oftică-n bordeiu-i se stingea / *Vădana Melentina*, cea bălaie“ (P.i. 137), sau: „Pe *badea Nătîngu*, cel ager de cuțit“ ... (M.c. 385). În altă poezie se face aluzie la „tot neamul lui Ion“ (P.i. 58). Aceste nume se întîlnesc și în imagini mai luminoase: „Jucăm la hanul ăsta o nuntă, cea dintîi, / Dintre-un *Ion* și-o *Iță Cucoriță*“ (P.i. 60). În altă poezie se amintește și numele unui tovarăș căzut la datorie: „*Tovarășul Glad* pe-aici a trecut“ (P.i. 69).

Arhaismele sînt rare în poezia lui Labiș. Ele se întîlnesc doar în cadrul evocărilor. Iată cîteva exemple, din *Meșterul Manole:* „Orbind cu *pirozeaua* de pe *cușmă* / Și îndreptînd *hangerul* de la gît“ ... (P.i. 20), și din *Ștefăniță-Vodă:* „Îl cam strînge la grumaz / *Cabanița de atlas* / Și a poruncit să-i coasă / Nou *caftan de bilacoasă*“ (M.c. 393). Rareori, arhaismul se întîlnește și în poezii cu altă tematică decît cea istorică. De pildă: „*slova* tremurată“ (P.i. 34), „*armiile* dace“ (P.i. 45), *taifasuri* (P.i. 51) etc.

•

Ca și la marii creatori, al căror exemplu l-a urmat, se constată și în poezia lui Labiș tendința spre reliefarea prin cuvînt a celor mai deosebite nuanțe. Pentru aceasta, evită folosirea aceluiași cuvînt, cînd e vorba de nuanțe diferite ale unui aceluiași obiecte sau pentru înlăturarea repetițiilor plate, obositoare. Ca și la Beniuc, se constată la Nicolae Labiș tendința de utilizare cu intenții stilistice a sinonimelor. Astfel, într-o poezie în care e vorba de reali-

Scanned with OKEN Scanner

tăţi urbane, poetul preferă să folosească noţiunea *noroi*: „Prin *noroiul de pe străzi* / Defilau numai o sută" ... (P.i. 45). Cînd asociază această noţiune realităţilor rustice, poetul preferă regionalismul *glod*: „*Stropi de glod* pe strai s-animă" (P.i. 46), sau: „*Glodul toamnei* şiroia ca valul" (P.i. 95). Tot astfel, referindu-se la nişte tractorişti: „Şi trebuie să stea *în glod*, s-aştepte" (P.i. 64). În altă parte foloseşte cuvîntul *nămol*: „Ciuturile scot din fîntînă *nămol*" (p.i. 37). Un alt grup de sinonime este: *fîntînă-cişmea*. Cînd se referă la realităţi rustice, foloseşte noţiunea *fîntînă*. În aceeaşi poezie însă se întîlneşte sinonimul de origine turcă: *cişmea*, pentru a denumi o realitate deosebită: „Fierbe pe piatră / Firul de apă prelins din *cişmea*" (P.i. 37). Tot astfel: *bătătură-ogradă, omăt-zăpadă*.

•

Cuvintele regionale sînt folosite rar, fără a fi însă ocolite. Ca şi Beniuc, poetul foloseşte regionalisme asemănătoare. De pildă, în versurile: „Copilăria lui înfometată / Şi-a petrecut-o-n codri cei *merei*" (P.i. 116); regionalismul *merei* (=întins, nesfîrşit), este folosit aici şi pentru a surprinde o anumită faţă a realităţii, dar şi pentru obţinerea rimei, *merei* rimează cu: *vraja ei*. Tot aşa în versurile: „Copilăria mi-a fost otrăvită *de ei* / ... / N-au legănat-o prea mult codrii deşi şi *merei*" (P.i. 285). În altă parte, ca şi Beniuc, aminteşte de: *munţii cei silhui* (=sălbatici): „Tîlharii fugiţi în *munţii cei sîlhui*" (P.i. 99); tot astfel: *stei* (=piatră de munte), în versul: „Ivind pe *steiuri albe* ascuţişuri" (P.i. 87). La Beniuc, acelaşi regionalism, se întîlneşte ca al doilea termen al unei comparaţii: „Dar mi-i rece inima ca *steiul*". Alte regionalisme sînt caracteristice locurilor natale (nordul Moldovei). De pildă: *cuhne, carafă, crivat* (într-o admirabilă metaforă dintr-un vers de factură eminesciană: „Doar cariul într-*al timpului crivat* / Nepăsător bătea şi măsurat" — P.i. 157); sau *druşte* (=fete care însoţesc mireasa la cununie, avînd anumite roluri la nuntă): „Nunţi noi, cu *vornici* aprigi şi mîndre *druşte* fete" (P.i. 62); *uncrop* (=băutură alcoolică fierbinte care se serveşte la ospăţul de la casa mirelui, a doua zi după cununie): „Şi-ntr-*al vinului uncrop* / Nenorocul îl îngrop" (P.i. 219); *bairam* (=chef, petrecere): „Pe cînd străbat cu poftă

un *levantin bairam* / Adun venin să-l picur în coadă de poeme" (P.i. 274); *dulbină* (=apă adîncă, bulboană) și *hău*, în versurile: „Gînduri în timpul acesta treceau în *dulbine*, / Să limpezească pe veacuri lumina de *hău*" (P.i. 282); *colb* (=praf): „Și înghețate *colburi* pe vînt se zbat mereu" (P.i. 153); *ilău*, ca la Eminescu: „. . . din cartea ta răsare și înaltă crunt *ilăul*" (P.i. 293); alte două regionalisme: *obcină* (=culme, munte) și *sclipăt* (=sclipire) se întîlnesc în același vers: „Dintre *obcini* cu *sclipăt de fier*" . . . (P.i. 42). În afară de substantive se întîlnesc și verbe regionale ca: *a ostoi* (P.i. 36); *a crișca; a se învălura* (P.i. 41), dar și neprefixat: *a văluri* (P.i. 123); *a descălușa* (P.i. 211); *a tăbăci* (a tăbăci fața, P.i. 116); *a bate* (cu înțelesul de a lătra, ca la Creangă: „Trec o sută, cîinii *bat*" . . . P.i. 45); *a se găta; a chicoti* (P.i. 50), *a bozăi* („Viespile *bozăie*-n faguri" . . . — P.i. 335); *a vuvui* (P.i. 45), *a chițcăi* . . . — ultimele creații onomatopeice. Unele verbe sînt desigur creații ale poetului, după model popular. Astfel, întîlnim verbe care sînt formate din substantive, ca: *a sănțui* (cu înțelesul de a cresta, a rida: „I-a *șănțuit* obrazul fără milă" — P.i. 111); *a cenuși:* „O lozincă bătrînă de timp *cenușită*" — P.i. 67; *a sticli*: „Zarea-n zori *sticlea* brumată" — P.i. 25; *a boli: „orașe bolind* în ruină" — P.I. 229; *a se arici* — M.c. 383; *a mozaica: „Mozaicată*-n vesele stridențe / Copilăria mea era în toi" — P.i. 136; *a filigrana: „Filigranată*-n fire de purpurie pară" — P.i. 160. Se întîlnesc și alte situații. De pildă: substantive derivate din verbe: *frîngere, frămînt*, în versul: „Forțate-n frîngeri și-*n frămînt* nervos" — P.i. 265; sau adjective din substantive: ex. *tutunie* („gura *tutunie*" — P.i. 272); sau cu ajutorul sufixelor, ca de pildă: *surită* („mohorîrea *surită* — P.i. 278). Alte cuvinte sînt formate prin prefixare: *a înfurtuna:* „Peste lume-ați *mă-nfurtun*" — P.i. 220); *a înstela: „mă-nstelam* cu flori" — P.i. 233; *a se învîrteji*, ș.a.

După cum s-a remarcat din exemplele date mai sus, regionalismele în poezia lui Labiș sînt folosite cu intenții stilistice. Ele dau versului mai multă prospețime și contribuie la ineditul imaginii artistice. Unele dintre regionalismele sale, ca și la Beniuc, intră în contextul unor metafore (ex. „al timpului crivat"); altele sînt folosite ca epitete (ex.: codrii cei merei, munții cei sîlhui, al vinului un-

crop, etc.) sau personificări (ex. „înghețate colburi pe vînt se zbat mereu") etc. Trebuie să precizăm de asemenea că regionalismele lui Labiș nu ridică probleme de înțelegere. Ca și la Creangă și Sadoveanu, regionalismele lui Labiș n-au nevoie de glosare speciale.

*

Un loc deosebit în lexicul lui Labiș îl ocupă mulțimea locuțiunilor populare, a zicerilor și proverbelor — la fel ca la Eminescu sau Beniuc — țesute intim în contextura imaginii artistice. Nu vom inventaria toate aceste expresii, întrucît lista ar fi mult prea lungă. Vom reține numai cîteva dintre cele mai obișnuite:

nu știu cum: „. . . privindu-se, se vedeau *nu știu cum,* / altfel la suflet și la obraze" — P.i. 68;

a luci în chip și fel: „florile și pomii luceau *în chip și fel*" — P.i. 78;

a-și urni drum în sat: „Partidul *și-a urnit în sat un drum*" — P.i. 98;

cîtu-i ziua: „Plin *cîtu-i ziua* de duh și de cîntare", P.i. 68;

a băga seama: „Și tot rîdea — *bag seama* — să nu plîngă" — P.i. 105;

a alerga-n neștire: „Soldații români *alergau în neștire*" — P.i. 30;

a umple satul de groază și pară: „Nemții *au umplut satul de groază și pară*" — P.i. 30;

a se uite în lături: „Eu *mă uitam în lături*" — P.i. 24;

a însăila cîte-o carte: „Și mă rugau, înăbușite-n plîns / *Să le însăilez spre dînșii cîte-o carte*" — P.i. 24;

cîte și mai cîte: „Scriam acolo eu de frunze verzi / De jale și *de cîte și mai cîte*" — P.i. 24;

a ploua cu cofa: „*Plouă cu cofa* pe munți și pe sat" — P.i. 41;

din cînd în cînd: „Și-o lele de vîntoasă *din cînd în cînd* fura" — P.i. 33;

a ne face haz: „Romanțele sentimentale de multă vreme *ne fac haz*" — M.c. 380;

a se da de-a dura: „Iar mintea beată-n ei *se dă de-a dura*" M.c. 395;

a duce de nas: „Pe altul, ieri, *l-a dus de nas* o fată" — M.c. 324;

a-i îndrăgi cătăroaia: „Trec cu braţ lungit de spadă, *îndrăgi-i-ar cătăroaia*" — M.c. 372;

a face tărăboi: „Păcălici se-nfumurase / *Făcea mare tărăboi*" — P.T. 16;

a da bineţe: „Apoi moşul *dă bineţe . . .*" — P.T. 32[3].

Folosirea de către Labiş a unui număr de locuţiuni este în strînsă conexiune cu asimilarea creatoare a vorbirii populare. Poetul s-a identificat cu poporul, folosind mijloacele de expresie pe care i le punea la dispoziţie limba naţională. În această direcţie l-a ajutat atît talentul, cît şi extraordinarul său simţ al limbii, cu care nu sînt înzestraţi decît marii creatori. Multe din aceste locuţiuni dau o strălucire neaşteptată imaginilor artistice în care sînt integrate.

Folosirea pe o scară largă a termenilor populari în poezia lui Labiş se explică prin intenţiile artistice urmărite de poet. Labiş năzuia să realizeze o monografie artistică a unui sat de munte, după exemplul lui Goga. Era deci normală orientarea sa spre izvoarele naţionale de inspiraţie şi spre graiul viu al poporului. Labiş face astfel parte dintre acei creatori, foarte rari, care năzuiesc spre nemurire, tocmai prin faptul că sînt foarte mult ai timpului lor, ai poporului din care s-au ridicat, reuşind să afle izvoarele veşnice din care se adapă acesta şi veacurile.

*

TERMENI ABSTRACŢI ŞI NEOLOGISTICI

Labiş n-a rămas însă numai un poet al realităţilor rurale. Aşa cum s-a observat, el evolua în ultima vreme spre o poezie de idei, îndreptîndu-se tot mai mult „spre o poezie de conţinut, înlocuind pasiunea lor prin pasiunea ideilor", după cum remarca Paul Georgescu. (*Prefaţă* la *Primele iubiri,* E.p.l., 1962, p. 12). Astfel se explică de ce ultimele poezii din primul său volum (*Primele iubiri,* 1956),

---

[3] P.T. — reprezintă abrevierea titlului volumului postum *Păcălici şi Tăndăleţ,* apărut la Ed. tineretului, 1962, 72 p., cu ilustraţii de Angi Petrescu-Tipărescu.

cum și cele din volumul postum, (*Lupta cu inerția*, 1958), marchează o evoluție spre poezia de idei în care se impune folosirea cuvîntului neologistic și abstract. Numai cu ajutorul unui limbaj poetic adecvat, poetul realizează „o poezie revoluționară de contopire în euritmia socială, de preocupări etice majore“ (P.i. *Prefață,* de Paul Georgescu). La rîndul său, Eugen Luca, într-un articol din *Contemporanul* (nr. 41/835, din 12 oct. 1962), explica utilizarea unor „termeni de natură intelectuală, prea puțin folosiți înaintea lui“, prin practicarea cu ardoare de către Labiș a unei „poezii ideatice“.

În primele poezii, precumpănesc termenii neologistici și noțiunile etice. Scriitorul a manifestat o atitudine receptivă față de neologism, pe care îl integrează chiar în versurile pentru copii. Iată spicuite cîteva citate în care precumpănesc neologismele, din cartea pentru copii *Păcălici și Tăndăleț:* „Măi nepoate, *ți-aș propune / Să muncim planificat*“ (p. 19); „dar la pana năzdrăvană / încă tot *n-a renunțat*“ (21); „Totuși, Tăndăleț, ia seama! / mai tîrziu *ai să regreți*“ (p. 24); „zboruri iuți de săniuțe / iar apar, *vertiginos*“ (p. 24); „Moș Gerilă, cum bag seama, / *Nu ești bine informat*“ (p. 32); „și apoi nu-i *pedagogic* / să îl pedepsești atît“ (p. 32); unele neologisme sînt luate din domeniul tehnicii: „Păcălici *virează*-n clipă / *claxonînd* triumfător“ (p. 62); „Stăi să-mi fac eu *reflectorul* / *termonuclear*“ (p. 62); altele, sînt de fapt termeni medicali: „mi-e *cordul* cam slăbit“ (p. 8) etc. În poeziile din primul volum, neologismele sînt asociate termenilor etici. De pildă: „azi *detest* / chinuitoarea noastră *conștiință*“ (P.i. 119), sau: „*intimele* noastre *dureri* / la fel de *vibrante*-atunci, fi-vor / dătătoare de viață, de *patos* / și nu de căderi“ (P.i. 54); și: „cît de frumoasă e ziua / și *viața lucidă* de zi“ (P.i. 53). Noțiunile etice sînt cele mai numeroase. Iată cîteva exemple: „Un *egoism* îngrozitor de strîmt / M-a coborît în ochii lumii mele“ (P.i. 118); „iar *datina* și *mila* sînt deșarte“ (P.i. 34); „oameni buni, cu *cuget drept*“, (P.i. 125); „nu sînt părtaș la nici o *fărădelege*“ (P.i. 237); sau: „E poezie-n dura *sforțare omenească*“ (P.i. 243); în următoarele versuri, termenii etici asociați celor psihologici exprimă în ton coșbucian un ideal etic: „Cînd lupți și speri și (nu-i firesc?) greșești / Cînd îți învingi în luptă *îndoiala*, / În fața *con-*

Scanned with OKEN Scanner

științei omenești / Atunci e mai cinstită chiar *greșeala*" (P.i. 243). Iată și alte noțiuni etice și psihologice întîlnite adesea în poezia lui Labiș: „pace sufletească" (P.i. 121); „grele remușcări" (P.i. 127); „zîmbet sombrat în castitate" (P.i. 186), „cerc de vicii groase" (P.i. 221), „calea vieții" (P.i. 278), „codrul sever" (P.i. 247), „candidă trufie" (P.i. 250), „abstractele genuni", „sferele divine", „supreme viziuni" (toate din: P.i. 283), „triumf de certitudini", „al îndoielii chin" (P.i. 304), „mărunte idealuri" (P.i. 310) ș.a. Tipul ideal de om adevărat, de luptător îl reprezintă Marx: „bărbatul lucid, generos populat / de idei ce agită frenetic înalte drapele" (P.i. 285).

Alături de termenii etici se întîlnesc termenii abstracți și ideologici, în poeziile de concepție și de atitudine cetățenească. Labiș a fost un poet al ideilor mărețe ale epocii sale. De aceea sintagme ca: „problemele vieții", „ev înnoitor", „sensul lumii", „aripa gîndirii", „talazul istoriei", „duh roș al răzvrătirii" (metaforic), „ev aprins" (tot metaforic), „ritm entuziast", „balcanic neastîmpăr", sau cuvinte ca: „inerție", „legi", „elanuri" — revin adesea în contextul imaginilor sale poetice. Unele versuri în care noțiunile abstracte predomină au caracter aforistic: „În lume / *Echilibru-i* neclintit" (P.i. 261); „Știu *crezul* ăsta cere *îndrăzneală* / Să lupți și *inepția* s-o supui" (P.i. 236); „Să nu vă obosească nici o *eroare gîndul*" (P.i. 207); „O, *rațiunea trează* o prinde sensul lumii / Dacă-ți conduce *fapta* țintită spre *progres!*" (P.i. 244), „Să fugi de-*al nepăsării somn moleșit și calm*" (P.i. 277); și: „Dar *viața* ne cere să fim mai atenți, mai semeți, / *Libertatea* și *demna viață* aceasta ne cere" (P.i. 286). Labiș nu ocolește nici categoriile filosofice: „*Materia*, mișcată pe *spirala* / *Necontenitei perfecționări*" (P.i. 309), și: „*Materia* își începea, *enormă*, / *Viața*-n *cea mai primitivă, formă*, / Cu *deplasări spasmodice*-n *mișcare*, / Cu largile-i *contraste țipătoare*" (P.i. 251). Cele mai adesea, cuvîntul abstract este asociat cu unul concret pentru realizarea unei metafore: „fluviul timpului", „muchia zării", „stiva zării", „bolnavele lumii epave", euritmia pădurii", „neologic suflet", „mar enervată-a vieții", „Balcanii inerției", „troianul greșelilor", „nervi crispați", „implicații și rămurișuri pure", „tandru rit", „fenomene oarbe", „sublimul urcuș", „cîmpiile baladei", „aripa gîndirii", „rit de revoltă teribil", „a

vîntului volută", „limpezimea gîndurilor drepte", „livezile imaculate-a minţii". Alteori, Labiş împrumută termenii ideologici, fără să-i mai transfigureze. De pildă: „solidaritatea clasei", „esenţa vremii noastre", „rîndurile nesfîrşite-ale clasei", — ultimele două exemple avînd totuşi cîte un adjectiv particularizator.

Un loc aparte între termenii abstracţi şi neologistici îl ocupă noţiunile sau sintagmele livreşti, a căror frecvenţă se explică prin lecturile variate ale poetului din literatura universală. Astfel: *pantagruelic* (ex.: „Şi trunchiuri mari de brad, *pantagruelic* / Înfulecă-ntre dinţi de fierăstrău" — P.i. 115); *bovaric* (ex.: „Nu-mi plac nici băieţoii cu bururoase feţe, / Schimonosiţi *bovaric*" . . . — P.i. 276); *spaţiul ptolomeic* (P.i. 285); *„nocturna cavalcadă a lui Arald"* (P.i. 370); „lubrica Margot" (P.i. 296); „arcul lui Ulise" (P.i. 340); „înnegurata doamnă Clio" (P.i. 275).

Utilizînd numeroşi termeni abstracţi şi neologistici, Labiş se situase — în ultima parte a activităţii sale poetice — pe poziţii ideologice şi artistice avansate, făcînd în acelaşi timp legătura cu lirica de idei a lui Eminescu — Panait Cerna. Poezia lui Labiş evoluase rapid de la lirismul cu rădăcini adînc înfipte în tradiţiile colectivităţii rurale, din care apăruse spre o lirică ideatică cu rădăcinile în ideologia proletariatului pe care o asimilase. „Labiş a fost un poet al acestei vremi" — afirmă Geo Bogza, pe bună dreptate (cf. *Scrieri în proză,* vol. IV, ESPLA, 1959, p. 486). La rîndul său, acad. Al. Rosetti preciza că Nicolae Labiş este „un poet cu valori artistice incontestabile, preocupat de idei" (cf. Interviu cu. . realizat de Liviu Călin, *Luceafărul,* nr. 5/116 din 1 martie 1963). Noutatea poeziei lui Labiş constă tocmai în sesizarea sensurilor noi şi a înţelesurilor profunde *(sens* şi *înţeles* — sînt două noţiuni frecvente în poezia de idei a lui Labiş), ale temelor pe care le tratează. (El însuşi mărturisea că este un poet „care tratează temele!").

Cercetarea lexicului ne înlesneşte astfel stabilirea coordonatelor, a universului liric al poetului, precum şi înţelegerea evoluţiei sale. Labiş năzuia să devină un poet

cugetător. Dacă viața sa nu ar fi fost atît de tragic curmată, el ar fi devenit unul dintre cei mai aleși reprezentanți ai lirismului contemporan.

*

FONETICA

Cercetarea poeziei lui Labiș din punct de vedere fonetic este de asemenea semnificativă și necesară pentru operația de încercuirea critică. De la bun început se observă că poetul folosește cu măsură fonetismele populare și regionale. Ceva mai mult, opera sa poetică ne oferă și exemple de inconsecvență în folosirea acelorași fonetisme. Acest lucru se poate constata din simpla comparare a edițiilor publicate antum și postum. De pildă, neconcordanțe grăitoare se constată între volumul *Lupta cu inerția*, apărut în 1958, și volumul *Primele iubiri*, din 1962[4]).

Astfel, în ediția 1958 se folosește fonetismul regional *mînile:* „Gîndurile, *mînile* ridicau tăcere" (L.i. 14), pe cînd în ediția 1962, același fonetism este transcris *mîinile* (P.i. 152). Tot așa, fonetismul *pîne*, din versurile: „Era un vin modest, / Ca mămăliga bună, ca *pînea* de sub țest", (L.i. 16), este transcris, în ed. 1962, *pîinea* (P.i. 154). Lipsa de concordanță aduce unele prejudicii artistice, deoarece în limba noastră au început să se contureze unele deosebiri de nuanță între fonetisme ca de pildă: *pîne* și *pîine*. Fiind vorba de „pînea de sub țest" este clar că poetul — originar din nordul Moldovei — nu putea în nici un caz folosi corespondentul muntenesc *pîine*, care se potrivește mai bine atunci cînd ne referim la produsul de brutărie, decît la cel obținut cu mijloace rudimentare (aici: *țestul*).

Constatarea acestor neconcordanțe de transcriere, de la o ediție la alta, ne întărește convingerea că numai o ediție critică sau confruntarea directă cu manuscrisul ne-ar putea da o idee exactă despre atitudinea manifestată de poet față de fonetismele regionale și populare. Născut și

---

[4] Pentru volumul *Lupta cu inerție*, vom folosi abrevierea: L.i. Cifra indică pagina din această ediție.

crescut în Moldova de nord, ne-am aștepta, cum e și firesc, la o frecvență mai mare a fonetismelor specifice acestei regiuni, cu atît mai mult cu cît poetul a suferit și influența marilor creatori Eminescu și Sadoveanu. Pînă la apariția unei ediții critice, ne mulțumim numai cu cîteva fapte pe care le apreciem ca sigure, sprijinindu-ne pe edițiile existente.

Fonetismele regionale: *sară, pîne, cîne, mîne* — întîlnite adesea în operele scriitorilor moldoveni și ardeleni — se întîlnesc adesea în poezia lui Labiș, alternînd cu formule muntenești: *seară, pîine, cîine, mîine*. Formele regionale apar îndeosebi în poeziile care zugrăvesc natura sau realități rustice, pe cînd formele muntenești sînt frecvente în poeziile inspirate de alte medii. De pildă în versurile: „Se las-o *sară* limpede și bună, / Alunecînd cu vîntul prin copaci" (P.i. 119), fonetismul *sară* e mai potrivit din punct de vedere artistic. Versul ar pierde din frumusețe prin folosirea fonetismului muntenesc. Prezența diftongului *-ea*, n-ar contribui la crearea impresiei care-l stăpînește pe poet. În schimb, în versurile: „Era o *seară* înfundată-n ploaie" (P.i. 409), ni se pare mai potrivită folosirea variantei literare, deoarece prezența diftongului *-ea* din *seară*, corespunde diftongului *-oa*, din *ploaie*, și contribuie acustic la sugerarea căderii picăturilor de ploaie.

Alte fonetisme sînt caracteristice graiului moldovean. Astfel: *pîrău* (ex.: „În depărtare, spre *pîrău*, răsună, / Ca un ecou, tălăngile de vaci" — P.i. 119); *mănăstire* (ex.: „S-a destrămat sub piatră-n *mănăstire* / Cel ce demult a poruncit ca domn — P.i. 21). Se constată și înlocuirea diftongului *-ea* prin *-a*, fenomen caracteristic unor graiuri regionale din nord. De pildă: *sarbădă* (ex.: „Lumînare *sarbădă*, ori rază" ... — P.i. 368); *razim* (ex.: „Astăzi, creasta-ți cea mai naltă îmi e *razim* pentru pas" — P.i. 421); *se așază* (ex.: „La somn ușor de veghe *se așază*" — P.i. 111); *fără de samăn* (ex.: „Cine a aprins întîi în pieptul meu / Acest chin nou și crud *fără de samăn?*" — P.i. 119). Alteori, *-ea* este înlocuit prin diftongul regional *-ie* ex.: „nemîngîiet", ca la Eminescu: „Sufletu-mi *nemîngîiet* ...", în versul: „Alungînd din sate-n sate suflete *nemîngîiete*" — P.i. 58) iar diftongul *-oa*, prin *-u:* „Noi întrebări *ne înconjură* frunțile" (P.i. 339). Un fonetism frecvent

e obținut prin înlocuirea lui *-i* prin *-î* în unele forme verbale: *și-a stîns* (ex.: „Bunicul meu privirile *și-a stîns*" — P.i.); *să stîngă* (ex.: „. . . s-au urcat / Noi case-n străzile pustii răni vechi *să stîngă*" — P.i. 376); *se stîngea* (ex.: „de oftică-n bordeiu-i *se stîngea*" — P.i. 137); *sîmt* (ex.: „Sorb aerul și ca pe-o apă-l *sîmt*" — P.i. 124). Folosirea unor asemenea cuvinte trebuie conexată uneori necesităților rimei; aceasta pentru faptul că aceleași forme nu-s utilizate în mod consecvent. Întîlnim adesea și formele literare obișnuite, îndeosebi atunci cînd rima se schimbă. De pildă, în versul: „Ai cunoscut că liniștea *s-a stins*" se renunță la fonetismul *stîns*, pentru faptul că acest cuvînt trebuie să rimeze cu: *s-a desprins* (P.i. 409). Alte fonetisme, utilizate din considerații identice sînt: *mătasă* (ex.: „Pale neliniști în pomi de *mătasă*", unde cuvîntul rimează cu: *să-și țeasă* — P.i. 175); *țigară* (ex.: *țigară*, rimează cu: *o vară* — P.i. 255). În schimb: *tusă* (ex.: „Sincopat de *o tusă* uscată" — P.i. 257), face excepție, alternînd cu: *tuse* (ex.: „*Tuse*-nsîngerată a sufletului lui — P.i. 340). Însă: *jăratic* (ex.: „Șopîrle prăjite-n *jăratic* de vii" — P.i. 340); și: *a învăli* (ex.: „Miloase crengi cu umbra le-*nvălesc*" — P.i. 106).

Înlocuirea lui *-i* prin *-ă*, are tot caracter regional. De pildă: *a lăcrăma* (ex.: „Dar *lăcrămau* sub rouă strînse-n cete" — P.i. 126). Substantivat, cuvîntul este transcris însă: *lacrimă* și nu *lacrămă*, ca în secolul al XVI-lea: „Singura formă cunoscută în secolul al XVI-lea este *lacrămă*", precizează învățatul Ovid Densusianu în *Istoria limbii române* (vol. II, Ed. științifică, ediție îngrijită de J. Byck, 1961, p. 56). De pildă: „Că am gusta din scorburi faguri dulci / Ori gustul *lacrimii* sărate-n gură" (P.i. 129). Între *nour* și *nor*, preferă prima formă („*Nouri-nouri* huruind se-nvîrt din grind în grind" — P.i. 395). O singură dată folosește a doua formă și atunci din considerente prozodice, în versul „de sus se-ntoarce, preschimbat în *nor*", unde cuvîntul trebuie să rimeze cu *izvor* (P.i. 422). Merită a fi reținute și unele fonetisme populare, ca: *viers* (P.i. 424); *nestimată*, dar și în forma nestemată, în aceeași poezie (P.i. 421); *putrid* (ex.: „frigul *putrid*" — P.i. 254); *străin* (P.i. 26); *danț* (P.i. 81) etc. pe care poetul le considera mai potrivite conținutului tematico-ideologic exprimat. Caracte-

Scanned with OKEN Scanner

ristice pentru limba poetică a lui Labiș sînt și fonetismele create din necesități metrice prin căderea unor sunete. Astfel: *țărna* (ex.: „și de-aceea-i mîngîi *țărna*, prins de-un aprig, viu imbold“ — P.i. 59); *nempărtășit* (ex.: „întîia lui iubire *nempărtășită* încă“ — P.i. 32); *cătătura* (ex.: „și neschimbîndu-și apa *cătăturii* / În taină-a rîs cu ele ori a plîns“ — P.i. 87); *și-au cătat* (ex.: „Au *cătat* comori străbunii alergînd cu ochii treji“ — P.i. 396); *cați* (ex.: „mai *cați* bătutul de noroc?“ — P.i. 298); *cellalt* (ex.: „Zicea din gură cîntecul *cellalt*“ — P.i. 424); *plăsmite* (ex.: „Și fețele-n lut ars și smălțuială / Li se vedeau *plăsmite* cu migală“ — P.i. 265). Mai puțin semnificative sînt unele fonetisme ca: *aprile* (ex.: „Fumegă blide pline, ca țarina-n *aprile*“ — P.i. 60), care alternează cu *april* (ex.: „Fugea-ngrozită în *april*“ — P.i. 340); sau: *marte*, cerut atît de rimă cît și de ritm, în versul: „Dar sub lumina caldă a soarelui de *marte*“ — P.i. 269.

Analiza exemplelor de mai sus ne întărește convingerea că folosirea de către poet a unor variante regionale și populare este în strînsă conexiune cu vădite intenții stilistice. Poetul a constatat fie o nuanță deosebită la una dintre variantele cuvîntului, mai potrivită imaginii artistice pe care o creează, fie că s-a conformat legilor rimei și ritmului în preferința arătată pentru un fonetism sau altul. Unele nedumeriri iscate de utilizarea în aceeași poezie a unor cuvinte sub aspecte fonetice diferite, ar fi putut să fie spulberate dacă poetul ar fi avut răgazul să-și revadă opera. (Labiș n-a avut posibilitatea să-și supravegheze decît primul volum, cel de debut, din 1956, care însă nu este nici el scutit de unele intervenții editoriale nedorite de poet).

•

MORFOLOGIA

Dintre fenomenele morfologice caracteristice operei poetice a lui Labiș — și acestea în număr redus — se pot de asemenea desprinde unele concluzii stilistice interesante.

Astfel, cît privește *substantivul,* se poate constata: 1) trecerea unui substantiv de la o declinare la alta. Este evidentă preferința — de aspect regional și popular — pentru trecerea unor cuvinte de la declinarea III-a la declinarea I-a: *tusă, țigară, mătasă* (dar și: *mătase*), forme pe care le-am mai discutat și sub aspectul fonetic. De asemenea trecerea unor cuvinte de la declinarea III-a la a II-a: *frămînt* (prin renunțarea la sufixul *-are*), *strugur* (ex.: „al cugetării *strugur*“ ... — P.i. 326). Cuvîntul: *bădiț,* de declinarea a II-a, are și o formă pentru declinarea I-a: *bădiță,* fără a-și schimba genul într-una din cele două situații. Fie că este la declinarea întîi sau a doua, el rămîne masculin. În poezia lui Labiș întîlnim și o situație cînd — prin trecerea acestui substantiv la declinarea întîi, își schimbă genul deși e folosit ca apoziție pe lîngă un substantiv masculin. Poetul spune: *„Bădița mea, Mihai,* spre tine gîndul / Mi-l mîn și fapte petrecute strîng“ ... (P.i. 352). Credem că folosirea formei: *bădița mea,* în loc de *meu,* este contrară limbii, deși ea poate să fie atestată de vorbirea populară dintr-o anume regiune a țării; 2) Un fapt caracteristic este utilizarea unor forme de plural la substantive defective. De pildă, *cenușă* — căruia Labiș îi află pluralul *cenuși,* fenomen explicabil prin atracția produsă de existența unei enumerații (contaminare), dar și pentru obținerea unei rime perfecte — în versurile: „Azi curățim pămîntul de *cenuși* / De schije, de stăpîni și de nemernici, / În numele soldaților răpuși — P.i. 413. Din aceleași motive întrebuințează pluralul: *hume* — „Stați cuminți sub calde *hume* / Înecați în somnuri bune“ — P.i. 228. Cuvîntului *păpușoi,* i se creează un plural expresiv: *păpușoaie* (ex.: „De aceea mi se strînge inima cînd văd pe-alocuri / Închircite *păpușoaie*“ — P.i. 59). Merită a fi reținută și folosirea unor plurale regionale la substantivele neutre, evident din motive stilistice (respectarea matricii, prin eliminarea unor silabe sau obținerea unei rime perfecte). În versurile: „Au cătat comori străbunii alergînd cu ochii treji / După vipiile care noaptea tremurăntre *vreji*“; prin întrebuințarea pluralului *vreji* s-a obținut atît eliminarea unei silabe *(vrejuri),* cît și o rimă perfectă: *treji-vreji.* Pentru aceleași motive, poetul scrie: *șire* și nu *șiruri,* în versurile: „Liliecii, ai nopții de toamnă, alunecă-n

şire" (P.i. 255). Aici se constată şi o altă particularitate: folosirea articolului hotărît la substantivul determinat — liliecii — şi a articolului genitival la substantivul determinant — ai nopţii — pentru obţinerea unui spor de precizie şi claritate. 3) Tot aşa, la unele substantive feminine, se întîlneşte forma de plural în *-e* (cu scopul de a elimina o silabă). De pildă: *flame* (P.i. 294); *aripe* (P.i. 97 şi pasim). 4) Se constată de asemenea că în afară de vocativele normale, poetul foloseşte uneori şi unele forme neobişnuite de vocativ. Astfel, substantivul *demiurg*, art. *demiurgul*, ar trebui să aibă vocativul: *demiurgule*. Poetul preferă însă forma: *demiurge*, derivată de la forma nearticulată, fiindcă aceasta îi înlesneşte eliminarea unei silabe cum şi obţinerea unei rime rare: „Îndură-te de toate acestea, *Demiurge!* / Placidă în clepsidră nimicnicia *curge*" ... (P.i. 170).

La *articol*, poetul devine arhaizant şi regional prin întrebuinţarea unei forme de articol genitival invariabil, ca la Eminescu. Iată cîteva exemple spicuite la întîmplare: „Ningea cumplit şi ochii-mi lăcrimau / Plini de-a *ninsorii jocuri* rotitoare" (P.i. 118). Sau: „Dragostea ta concentrată de om / Îţi înseamnă *petalele fragede-a gurii*" (P.i. 414), şi: „Cînd s-au adunat în urmă *a copiilor lucrări*" (P.T. 15). Alteori, poetul elimină articolul enclitic păstrînd totuşi vocala finală de legătură, pentru obţinerea unui spor de armonie: „Gîndirea lor *pe-ncetu* a prins să se deschidă" ... (P.i. 427).

La *adjectiv*, în afară de folosirea unor forme adjectivale arhaice sau regionale (ex.: „meleagul *moldav*" — P.i. 43: „dinţi *cruntaţi*" — P.i. 50; „fruntea-ţi *surea*" — P.i. 352 etc.) merită a fi citate pentru valoarea lor estetică anumite forme adjectivale interesante avînd valoare de superlativ. Astfel, prefixul *stră-*, din componenţa unor adjective, acordă acestora o nuanţă superlativă. Acest prefix este echivalent adverbului *prea*, iar procedeul de folosire este asemănător superlativelor latineşti, create cu ajutorul prefixelor *per-* şi *prae-* (ex.: *permagnus, praeclarus* ş.a.). Labiş speculează această posibilitate a limbii noastre în vederea obţinerii unor efecte stilistice, atunci cînd scrie: „Din metal clădit-am scară să-ţi ajung *străluminata* / frunte, şi-n întunecime luminam cu nestimata" (P.i. 421).

În acelaşi scop, poetul creează superlative neobişnuite, folosindu-se de unele locuţiuni adjectivale populare, dînd astfel versului noutate şi prospeţime, ca în exemplele următoare: „Se făcea c-a venit, străvezie, / O fată *ce nu se mai află*“ ... (P.i. 53). Tot aşa: „Ştiu nişte întîmplări *cum nu mai sînt*“ (P.i. 103). Sau: „Cine a aprins întîi în pieptul meu / Acest chin nou şi crud, *fără de samăn?*“ (P.i. 119). Sub influenţa folclorului, în care există (superlativul creat cu ajutorul adverbului: *orbitor de* ..., Labiş creează o formă asemănătoare de superlativ, prin izolarea şi postpunerea acestui adverb, ca în versurile: „Două fete am, şi-s albe, / Şi-s *frumoase, orbitor*“ ... (P.T. 40). Tot de origină folclorică este şi superlativul creat cu ajutorul adverbului: *straşnic de* ... ca în versul: „Însă ştiu c-ajuns acasă era *straşnic de dispus*“ (P.T. 14).

La *pronume*, constatăm o formă populară de pronume personal genitival, (cu aspect posesiv), în versul: „Nu mai încap de maica-*le*, săracii“ (P.i. 88).

La *verb*, se întîlnesc interesante particularităţi morfologice regionale cu implicaţii stilistice. Labiş optează — după împrejurări — pentru formele cu sau fără infix sau sufix verbal. Astfel, întîlnim frecvent forme verbale ca acestea: *să ure* (ex.: „Flăcăii nu mai ajungeau *să ure*“ — — P.i. 26); *să ogoaie* (ex.: „Cu timpul rănile din suflet *se ogoaie*“ — P.i. 378); *vuie* (ex.: „Şi-n stindarde vîntul *vuie*“ — P.i. 46); *se prăvale* („Arşiţa-n jur ca un bloc *se prăvale* — P.i. 417); *se învălură* (ex.: „Galbene fumuri *se-nvălură*-n *ierburi*“ — P.i. 41); *înspumă* (ex.: „Pasul ierbilor *înspumă*“ — P.i. 217); *să sloboadă,* ca la Beniuc — (ex.: „Poate ca-n basm grădinarul din el *să*-l *sloboadă*“ — P.i. 371). Alături de acestea, întîlnim şi forme cu infix sau sufixate. De pildă: *să sîngereze* (ex.: „Bucatele *vă sîngereze*-n gură“ — P.i. 35); *bîntuiesc* (ex.: „Şi cînd furtunile mă *bîntuiesc*“ — P.i. 143); *să împărţească* (ex.: „El colindase satul ziua-ntreagă, / *Să împărţească* foi dintr-un ziar“ — P.i. 98). Forme verbale regionale întîlnite adesea în operele altor scriitori sînt folosite pentru marea lor putere de expresivitate. De pildă: *să steie* (ex.: „Şi nici o slovă *nu vă steie* mută!“ — P.i. 354); *să beie* (ex.: „Uscaţi şi frînţi la mijloc, păreau că vor *să beie* ...“ — P.i. 32) etc. Poetul preferă adesea diferite forme de viitor popular, precum în versu-

Scanned with OKEN Scanner

rile: „Abia atunci *au să se ostoiască* / Mîniile blestemului ce-l spun" — P.i. 36. Și: „Știam că *va muri și c-o s-o doară*" — P.i. 39; sau: „— Copii, ce ne-om mai face fără boi?" — P.i. 94.

O formă mai puțin obișnuită de perfect compus reflexiv cu caracter regional se întîlnește în versurile: „Poate-am visat ceva rău și-am uitat / Poate-i doar pentru că vișinii s-au înflorat" ... (P.i. 167). Se întîlnește în poezia lui Labiș și forma perifrastică de mai mult ca perfect arhaic, ca la Arghezi: „Făpturii tale numai *i-a fost dat* să poarte / Luminile vieții" ... (P.i. 373). Tot la verb, merită atenție și forma regională de imperativ a locuțiunii: *a-i părea bine:* „Nu te văicări, măi frate, / *pară-ți bine* c-ai scăpat" (P.T. 68).

La *prepoziție*, remarcăm preferința poetului pentru anumite prepoziții mai puțin întîlnite în vorbirea obișnuită. Astfel, frecventă este prepoziția *a*, cu valori multiple. De pildă: „Dunărenele întinderi, cu fîntîni țipînd *a* sete" (P.i. 58). Sau: „Pădurile sclipesc *a* primăvară" (P.i. 124). De asemenea: „Și se oprește locului mirată, / Lungind *a* zîmbet ochii-i aurii" (P.i. 113). Tot astfel: „Și asemenea / Soarelui, plecasem pletele *a* rugă" (P.i. 152). Și: „Lupi albi o alungau urlînd *a* grabă" (P.i. 157). Și în sfîrșit: „Șinele scrîșnesc *a* ciudă" (P.T. 26). Uneori, Labiș reține numai o parte a prepoziției compuse: în versurile: „El se afundă-n gînduri pe un trunchi, / Privind duios la pușca *pe* genunchi" (P.i. 88), prepoziția *pe* are valoarea locativă a prepoziției compuse: *de pe*.

În privința celorlalte categorii morfologice, n-am aflat în poezia lui Labiș fapte caracteristice demne de reținut. Am putea menționa doar faptul că din poezia lui Labiș lipsește aproape cu totul *interjecția*, dar nu onomatopeia, folosită cu precădere în versurile pentru copii. Iată cîteva exemple de asemenea onomatopei și interjecții: „Chițibuș se veselește: / — *Vai, chiț, chiț!* de rîs sughiț!" (P.T. 18); sau: „*Di*! la deal și *di*! la vale, / hărmălaie de băieți" (P.T. 22); și: „Tăndăleț se întristează: / — *Ian* auzi! A fost pe-aici" ... (P.T. 36) ș.a.

Și în ceea ce privește faptele morfologice se poate constata că poetul n-a abuzat de formele regionale. Poetul

a operat o selecţie riguroasă între fenomenele de limbă, preferînd pe acelea care aveau o mai mare valoarea estetică.

Fie nevoile rimei sau ale ritmului (necesităţi prozodice), fie simţul înnăscut al armoniei, fie adecvarea unor forme morfologice la conţinutul tematico-ideologic, fie logica imaginii artistice, au impus utilizarea *cu măsură* a unora sau a altora dintre diversele forme (literare, arhaice sau regionale) ale unei categorii gramaticale. Labiş avea un simţ înnăscut pentru limbă — ca orice mare poet — fapt care i-a înlesnit utilizarea gramaticii în slujba esteticii.

Analiza particularităţilor morfologice întîlnite în opera poetică a lui Labiş, alături de cea a fenomenelor lexicale şi fonetice, — pe care am întreprins-o pînă aici, constituie trepte necesare ale înţelegerii şi adîncirii problemelor relative la arta poetului.

SINTAXA

Cu problemele de sintaxă intrăm direct în domeniul deosebit de bogat şi atrăgător al stilului. Şi aici, ca şi pînă acum, ne vom opri numai asupra fenomenelor semnificative.

Astfel, remarcabilă în poezia lui Nicolae Labiş este preocuparea de exerciţiile riscate — singurele, de fapt, demne de a fi reţinute pentru valoarea lor stilistică. În această privinţă, Labiş urmează îndeaproape exemplul arghezian.

Unul dintre procedeele caracteristice poeziei lui Labiş este deplasarea topică şi sintactică a unor părţi de propoziţie. În multe cazuri, subiectul este plasat la urmă, ca în acest vers: „Plutea încremenită *o tăcere* ...“, deoarece poetul subliniază cu precădere acţiunea şi modalitatea ei. În versurile: „În dangătul de clopot, presimţit, / Al veacurilor multe, viitoare“, întîlnim dislocarea atributului adjectival — cu funcţia de epitet. În aceeaşi poezie (odă), — e vorba de *Meşterul* — întîlnim şi aceste versuri: „Domnul ţintea profilul pietrei, fraged“ — în care atributul genitival îl precede pe cel adjectival, totodată epitet. În versurile: „Însemnam cu uimire pe-un petic de foaie / Cum

Scanned with OKEN Scanner

scapără ceru-n băltoace întors" (P.i. 23), între substantiv și atributul său, cu care alcătuiește o admirabilă imagine, s-a intercalat un circumstanțial, dînd astfel suplețe gîndirii artistice. Tot un fenomen de dislocare a atributului adjectival postpus celui genitival întîlnim și în aceste versuri: „Ea mai vedea cum în șa voi sălta împreună / Cu îndrăzneața fecioară-a pămîntului, brună" (P.i. 161). În alte cazuri, atributul adjectival e postpus celui prepozițional, ca în versurile: „Pădure, sora mea, te întîlnesc / C-o strîngere de inimă durută" (P.i. 121).

Interesantă este și dislocarea complementului direct: „El jinduia numai a lui să fie / Tot ce-ai putut, plătind din tine, da / . . . / Rugul unic suit jertfa ta" (P.i. 20). Aici, în versul al doilea, întîlnim și procedeul izolării părților unei sintagme (cf. și lucr. noastră: *Nicolae Labiș și folclorul)*. Un alt exemplu demn de reținut de schimbare a locului obișnuit al complementului direct am întîlnit în următorul vers: „Toamna munții învinețea" (P.i. 44), în care complementul direct urmează imediat după subiect — antepus predicatului verbal. Se întîlnesc și cazuri în care pronumele personal-complement direct *(le)*, este eliminat, din necesități prozodice, ca în versul: „Bătăile inimii am prins a deprinde" . . . (P.i. 22). Caracteristică este și frecventarea unor procedee populare arhaice — constînd în dubla folosire a pronumelui complement direct, ca în psalmii lui Dosoftei. De pildă: „Nu tu *o* vei surpa-*o*, dar de-nnoire dornic / Să fugi de-al nepăsării somn moleșit și calm" (P.i. 277). Vom reține, pentru comparație, și două versuri din psalmul 100 al lui Dosoftei: „Cel cu căutătura mîndră Nu *l*-am avutu-*l* în sămbră".

Dislocarea se întîlnește la toate părțile de propoziție. Iată două exemple în care complementul adjectivului se află plasat înaintea acestuia: „Fruntea ta incandescent luminată" (P.i. 68); și: „O lozincă bătrînă, de timp cenușită" (P.i. 67). Și adverbul circumstanțial de loc se află izolat: „Au venit arămurile în clopotniță, sus" . . . Interesantă pare și izolarea de verb a adverbului de negație: „Își omora el prada nu pentru hrana vieții" . . . (P.i. 47).

Mai remarcăm și preferința poetului pentru propozițiile optative-enunțiative și imperative, în exprimarea unor stări sufletești poetice. Reținem această admirabilă

Scanned with OKEN Scanner

optativă-exclamativă, care exprimă neliniştea încercată de poet înainte de apariţia căprioarei ce urma să fie jertfită: „Vai, cum aş vrea să nu mai vii, să nu mai vii, / Frumoasă jertfă a pădurii mele!“ (P.i. 38). Alteori, propoziţia are caracter imperativ — ca la Beniuc: „Puneţi mîna pe seceri, pe cuţit! / Bărboşi gospodari, peticiţi-vă sacii! / La primărie haideţi, dragii mei!“ (P.i. 42).

*

Se întîlnesc în poezia lui Nicolae Labiş şi unele procedee caracteristice stilului oral, (parataxa), dar şi alcătuiri pretenţioase, îndelung cizelate (perioada).

În fraza următoare: „Dar vorbele-mi murmură: sunăne, -ncearcă-ne, / Sufletu-şi pîlpîie albe chemări, / Ochii îmi ard rotunjiţi peste cearcăne, / Inima-şi bate ecoul de zări“ (P.i. 167), — nu întîlnim nici o subordonată. Prin folosirea parataxei, poetul a realizat transcrierea unor impresii şi senzaţii care se constituie într-o mişcătoare imagine a anxietăţii creatoare. Fraza paratactică se întîlneşte şi în redarea unor impresii caracteristice trecerii dintr-o vîrstă în alta, de la copilărie la adolescenţă: „Şi-a murdărit herminele omătul, / A putrezit în soare pe încetul, / Din tuiuri crude flutura brădetul. / Iar florile-ntrebau cu glasuri moi: / — Unde te duci şi mic şi fără noi?“ (P.i. 157). Sau: „Pădurea ta mai lumina-mpăcată / Cu mirt în flori şi-n ape cu făclii / Dar trăsnet lung se coborîse din tării / În verdea catedrală despicată“ (P.i. 158).

Semnificativă ni se pare însă fraza paratactică de tipul silogismului, întîlnită adesea în poezia de idei a lui Labiş. Reţinem pentru ilustrare următorul exemplu: „M-am desprins foarte timpuriu de părinţi, / Am trăit numai din puterea gîndurilor mele, / Deci sînt proletar“ (P.i. 397). Cei trei termeni silogistici cuprinşi în cele trei propoziţii ale raţionamentului poetic sînt: *poetul* (subînţeles), *desprinderea de părinţi* (respectiv: *cîştigarea existenţei din puterea gîndurilor)* şi: *proletar* . . . Asemenea fraze poetice, care exprimă raţionamente versificate, sînt caracteristice pentru faza poeziei ideatice cultivată stăruitor în ultima parte a vieţii de către poet.

Şi mai caracteristice pentru poezia ideatică a lui Nicolae Labiş sînt atît frazele, de tipul perioadei ample, dar şi

cele în care poetul cumulează mai multe subordonate de același fel, așezate înaintea regentei. Din prima categorie (perioada), desprindem pentru exemplificare următoarea strofă:

„Stiu eu, mama și-a zis că mă nasc într-o zodie bună,
Și că-s menit să înving veșnicii și genună,
Dar nu știa de pe-atunci că în mine-o să pună
Suflet prea grav și răsunet prea slab, că adună
Abur de vis și de boală ce-ar fi să răpună
Tropotul lung și mereu al galopului meu!" (P.i.161)

Analizînd această frază poetică vom constata că e compusă din trei grupuri sintactice distincte: *Primul*, format dintr-o principală (nr. 1), transcrisă la persoana întîi, care anunță cognoscibilitatea faptelor expuse în restul propozițiilor frazei transcrise la persoana treia; al doilea grup e format din patru propoziții: o principală (nr. 2), două completive directe coordonate între ele (nr. 3—4) și o altă completivă dreaptă dependentă de subordonata-regentă nr. 4; al treilea grup este simetric cu cel de al doilea, cu deosebirea că ultima subordonată (nr. 7) este o atributivă determinativă. Analizînd cele trei grupuri sintactice distincte ale frazei poetice de mai sus, vom constata alcătuirea ei dialectică conform triadei hegeliene: *teză — antiteză — sinteză*. Numai că *sinteza* este enunțată inițial în primul grup sintactic: de fapt prima propoziție principală; *teza* — exte exprimată prin intermediul celui de al doilea grup sintactic — (prop. nr. 2, 3, 4, 5), care începe cu *o propoziție afirmativă:* „mama și-a zis"; *antiteza* e cuprinsă în cel de al treilea grup sintactic care începe cu *o propoziție negativă* în *raport de adversitate* cu propoziția principală nr. 2: „Nu știa de pe-atunci" . . .

Din cea de-a doua categorie de fraze folosite de către Nicolae Labiș, concludentă ni se pare următoarea strofă:

„Dacă-n trecut ne scăpau mari probleme,
Și lucruri mici debitam fără rost,
Dacă obraznici zîmbeam chibzuinței,
Dacă-nșelați de-aparențe am fost,
Eu nu regret — căutam totuși drumul

Scanned with OKEN Scanner

Spre zarea ce-şi pîlpîie jarul curat,
Totul se schimbase în bine cînd oamenii
Că-s oameni întregi n-au uitat" (M.c. 356).

În această frază poetică, propoziţia principală: „eu nu regret" — e precedată de patru concesive introduse prin conjuncţia *dacă*, cu scopul de a sublinia şi mai pregnant ideea că piedica exprimată prin patru concesive, serioasă şi gravă, a fost depăşită; imediat după principala: *eu nu regret* (care subordonează primele patru propoziţii), poetul adaugă o nouă principală afirmativă: *căutam totuşi drumul*, care conţine o explicaţie suplimentară a faptului relatat de principala negativă anterioară; la rîndul ei această a doua principală e determinată de o atributivă determinativă: *zarea, / ce-şi pîlpîie jarul curat*, ce are scopul de a îngusta sfera noţiunii *zarea*, lărgindu-i considerabil conţinutul; urmează o nouă principală: *Totul se schimbase în bine*, cu subordonatele ei: o temporală avînd intercalată o completivă. Şi aici, în această frază, întîlnim tot trei grupuri sintactice distincte corespunzînd procesului dialectic: *teza — antiteza — sinteza*. Prima parte a frazei (grupul propoziţiilor: 1, 2, 3, 4, 5), exprimă *teza;* a doua parte (propoziţiile: 6, 7) — *antiteza;* şi a treia parte a frazei (propoziţiile: 8, 9, 10) — *sinteza*. Reţinînd numai propoziţiile principale, vom constata următoarele: *teza* este exprimată printr-o propoziţie negativă, la persoana întîi; *antiteza* — printr-o propoziţie afirmativă, tot la persoana întîi; *sinteza* — printr-o propoziţie afirmativă la persoana a treia.

Asemenea tipuri de fraze se întîlnesc adesea în poezia lui Labiş. Ele demonstrează cît de mult se întrepătrundeau în mintea şi imaginaţia lui Labiş gîndirea dialectică cu gramatica (sintaxa), pentru a realiza astfel gîndirea artistică.

Un rol artistic deosebit atribuia Labiş atributivelor care — după cum am mai precizat — au scopul de a îngusta sfera unei noţiuni abstracte, lărgindu-i conţinutul pînă la transformarea totală a acelei noţiuni în imagine, redînd astfel, ca şi epitetul, o nuanţă specială, caracteristică a gîndirii artistice a poetului. (Este de fapt operaţia de transfigurare). Nicolae Labiş utilizează pe o scară largă

lanţul de atributive (corespunzător lanţului de epitete), legate de acelaşi substantiv din regentă. De pildă:

„În zorii cînd zarea e plină de flamuri,
Cînd zboară albina-n azur îmbătată,
Cînd fumegă proaspăt cimentul pe zid,
Cînd duduie-n hale cuptoarele pline,
Cînd urcă-n tramvaie copiii rîzînd,
Cînd sună un pian cu vuiri cristaline,
Cînd medicul doarme cu fruntea pe-o carte,
Cînd scînteie-n zori porumbeii zburînd,
Ideile tale, palmele tale,
Amintirile, visele tale le cînt" (P.i. 417)

Aici, un număr de opt atributive determinative introduse prin adverbul relativ *cînd* sînt intercalate în regentă, determinînd noţiunea *zorii*. Cumularea unui atît de mare număr de atributive într-o enumerare contribuie la conturarea unei imagini poetice cuprinzătoare despre zorii dimineţii. Se conturează totodată şi ideea că odată cu zorii întreaga natură se trezeşte la viaţă şi muncă constructivă şi entuziastă.

•

În concluzie, cercetarea unor fapte sintactice este o nouă treaptă a actului de încercuire critică ştiinţifică a operei literare. Mai mult decît analiza lexicului, a foneticii, a morfologiei, analiza sintactică prilejuieşte depistarea acelui sîmbure delicat care poartă numele de originalitate.

La Nicolae Labiş această prea subtilă calitate se manifestă pe de o parte în folosirea unor procedee clasice în contextul unor imagini actuale (de pildă: deplasările topice, folosirea cu precădere a unor anume propoziţii, inversiunea, parataxa şi subordonarea amplă), iar pe de altă în construcţia intimă a frazei — mai ales în ultima perioadă a poeziei de idei — unde se constată interferenţa dintre procedeele logice, gramaticale şi dialectice — toate puse în slujba realizării gîndirii artistice . . . Este un fapt

care — se cade să precizăm — nu se mai întîlnește la nici unul dintre poeții cugetători anteriori, respectiv nici la Eminescu, nici la Panait Cerna, ci doar — într-o altă formă — la Mihai Beniuc.

Cercetarea procedeelor sintactice, a implicațiilor stilistice ale acestora ne-a apropiat și mai mult — credem — de ceea ce constituie substanța intimă a gîndirii artistice a lui Labiș.

Scanned with OKEN Scanner

SIMION STOLNICU

În 1942, în *Vremea,* făcîndu-și bilanțul activității critice, într-un articol semnat Anonymus Notarius, E. Lovinescu mărturisea că — în 1926, la *Sburătorul* — n-a fost lansat „decît un singur poet nou smuls din neant" (apud: Ileana Vrancea: *E. Lovinescu,* E.p.l., 1965, p. 374). Acel poet nou nu era altul decît Simion Stolnicu. După o scurtă apariție „cam prin toamna anului 1926", unde se prezentase la cenaclul *Sburătorul* „cu cîteva poezii autumnale"[1] — tînărul Al. Botez — care mai publicase pînă atunci întîmplător prin diferite reviste literare[2], nefiind deci tocmai smuls din neant — avea să fie botezat, după obiceiul casei, cu pseudonimul literar de: Simion Stolnicu și, la puțin timp după această ședință ce avea să-i rămînă „neștearsă în memorie", i se publica în coloanele revistei *Sburătorul* (IV, 1926), poezia care a fost cea mai amplu discutată din tot ce a publicat Stolnicu, intitulată *Funerarii de toamnă,* împreună cu o alta, *Faur,* imagine a unui peisaj hivernal. Tot aici, Hortensia Papadat-Bengescu îi făcea noului venit o succintă prezentare. La puțin timp după apariția revistei, *Universul literar* consemna într-o notiță apariția în paginile *Sburătorului* a acestui „nou poet care se distinge printr-o notă de expresive asperități". Un

---

[1] vezi: *Simion Stolnicu — inedit. (Amintiri de la Sburătorul),* în *Steaua,* nr. 7 (210), din iulie 1967, p. 71 și urm.;

[2] vezi articolele noastre: *Scurt popas lîngă amintirea lui Stolnicu,* în *Orizont,* nr. 2/1967, și de asemenea: *Începuturile activității poetice a lui Stolnicu,* în *Familia,* precum și *Tentația efemerului, Tribuna,* nr. 50/967.

Scanned with OKEN Scanner

an mai tîrziu, E. Lovinescu — naşul său literar — ocupîndu-se de *Contribuţia modernistă a Sburătorului* (încadra aici pe M. Celarianu, I. Valerian, Sanda Movilă, Vl. Streinu, Ignotus, G. Silviu, Simion Stolnicu), în cap. XXXVIII al *Istoriei literaturii române contemporane* (vol. III: *Evoluţia poeziei lirice),* reţinea din această poezie: „straniile strofe ale lui Simion Stolnicu" şi cita două dintre acestea (op. cit. Buc., Ed. „Ancora", 1927, p. 430). Subliniind straniul drept notă caracteristică a poeziei lui Stolnicu, Lovinescu — primul îi acorda un certificat de modernism. Căci, trebuie să recunoaştem, imaginea modernă în poezie merge pe dîra straniului.

Acelaşi Lovinescu, în 1933, întărind cele scrise în 1927, îi acorda tînărului poet o scurtă prefaţă în banderolă, cu ocazia apariţiei primului său volum, cu următorul cuprins: „*Punctul vernal* al poetului Simion Stolnicu nu reprezintă numai echinoxul talentului său, ci însuşi echilibrul între avînt şi stabilizare a tinerei noastre generaţii poetice". Patru ani mai tîrziu, în 1937, în *Istoria literaturii române contemporane* (1900—1937), Lovinescu încadrîndu-l pe Stolnicu între poeţii epocii respective, îi schiţa — după obiceiul său — un portret sintetic într-un limbaj pitoresc. Aprecierile lovinesciene dovedesc, de data aceasta, incapacitatea criticului de a se conecta la poezia celui de al doilea volum, *Pod eleat.* Clasicismul său l-a lipsit de aprehensiunea noii poezii a lui Stolnicu, a cărei substanţă n-a putut s-o mai pătrundă. Criticul stabilea aici mai întîi anul debutului — 1926 — care nu este însă corespunzător decît numai pentru perioada cînd Stolnicu primeşte acest pseudonim de la Lovinescu. Se trecea astfel sub tăcere întreaga activitate anterioară desfăşurată între 1922—1925, cînd poetul semna Al. I. Botez sau Al. I. Alexandrescu. Se arată apoi că poetul „a pornit de la un punct de plecare poetic la care n-a mai ajuns". (Dar evoluţia poetului nu era încă încheiată!). Primele poezii autumnale se caracterizau — după Lovinescu — „printr-o somptuozitate gravă şi funerară, o originalitate de expresie, o bogăţie de culoare, un romantism de contraste". Genială caracterizare sintetică, deoarece somptuozitatea şi luxul sînt cele două componente funciare ale poeziei lui Stolnicu din această perioadă asupra cărora vor stărui şi

alți exegeți ai operei lui. Somptuozitatea este — după noi — tocmai nota esențială a poeziei stolniciene prin care el iese din umbra lui Bacovia. Pe de altă parte — pe plan estetic — somptuozitatea produce un contrast — speculat de către Stolnicu — între ea și existență, între ea și lumea sensibilă privită sub aspectul efemerității. Somptuozitatea e o bogăție orientală barbară, un fel acut de contact senzorial cu lumea concretă. La Stolnicu, somptuozitatea coexistă cu dionisiacul, pe care-l încorporează armonic. Somptuozitatea — pe de altă parte — se bazează pe un simț al tactilului în peisaj de simboluri, foarte dezvoltat la Stolnicu. Poezia sa surprinde un somptuos aspru, uneori rigid, introducînd cu mare artă elemente dionisiace, care produc impresia de contrast, voluptatea ultimilor avînd totdeauna de cîștigat, așa ca în poezia *Funerarii de toamnă*, la care se referă și Lovinescu atunci cînd face observațiile de mai sus.

Continuînd portretul, criticul face precizarea că poetul a părăsit baza de la care a pornit. Părerea noastră este că criticul n-a voit să mai facă efortul de a-l înțelege, circumscriindu-i poezia din *Pod eleat* „în sensul stridenței, a împerecherii de cuvinte disparate, dislocate, rare, adesea inestetice, de imagini smulse din diverse domenii ale cunoștințelor omenești, fără aderență, într-o versificație lipsită de fluiditate, dură, de car neuns; ca fond, din înlocuirea emotivității prin concepte intelectuale, redate într-un ermetism căutat și neîndreptățit". Lovinescu recunoaște în final că aceste poezii „au totuși un sens ascuns în cremenea lor", ceea ce-l determină să respingă „ideea absurdității" (op. cit., Ed. „Socec", Buc., f.a. (1937), p. 172).

Ceea ce e mai puțin îmbucurător este faptul că unii critici și istorici literari au preluat ideile acestei caracterizări — parțial îndreptățite — dezvoltînd îndeosebi acele pasaje care circumscriau așa-zisele limite ale poeziei lui Stolnicu. Au existat însă și exemple ilustre de critici care, alături de Lovinescu, au reușit să-l înțeleagă pe Stlonicu atît în etapa *Punctului vernal*, cît și în cea a *Podului eleat*.

*

Scanned with OKEN Scanner

Astfel, cu aproape doi ani înainte de apariţia *Punctului vernal*, Lucian Boz anticipa apariţia acestei cărţi, publicînd un eseu despre: *Poezia lui Simion Stolnicu*, pe care o cunoştea din publicaţiile de prin reviste *(Bilete de papagal*, *Rapsodul* — revistă care apare în 1927 sub conducerea poetului, la Ploieşti — *Vremea*, *Cucu Prahovei* (apărea la Cîmpina), *Kalende* ş.a.) cum şi din caietele manuscrise ale acestuia. Lucian Boz sublinia cu această ocazie „atmosfera de legendă veche, plină de poezie şi un colorit sumbru, de culori nocturne, de sfîrşiri de soare sîngeros şi taine ale apelor de coşmar, prin păduri de ape moarte" — caracterizare care se circumscrie straniului subliniat încă din 1927 de către Lovinescu. Interesante ni se par şi unele filiaţii stabilite acum de către Lucian Boz cu poezia lui Adrian Maniu, pe baza faptului că poezia amîndorura îşi trăgea seva „din cartea veche a lui Aloysus Bertrand: „Gaspard de la Nuit" — poet admirat şi de Baudelaire. De asemenea se stabileau apropieri între poezia *Glas de scutier* şi „una dintre cele mai frumoase poeme eminesciene" — *S-a stins viaţa . . .* (sonetul *Veneţia)*, fiindcă în amîndouă circulă acelaşi „suflu de vremuri medievale", şi între poezia *Litania lebedei* şi *Sara pe deal*, pentru muzicalitatea ce le caracterizează, cum şi pentru „magica ei luminozitate" (e vorba de prima). Tot despre *Litania lebedei* — poemă foarte mult comentată — se mai spunea că „evocă o aquarelă a unui genial pictor sas, Heinrich Schunn: Fiord norvegian" . . . Subliniem preocuparea criticului de a reţine desenul în vers, nu numai culoarea. Fixîndu-se asupra unei alte poezii, *Concert de clopote*, criticul reţinea ideea de spaţiu în poezia lui Stolnicu, precizînd că acesta ar corespunde unui peisaj biblic în care „reginele erau crescute sub palmi" şi prin care „însuşi Iisus ar putea păşi fără prihană". Este citată pentru susţinerea acestei afirmaţii şi poezia *Virginală*. De asemenea, mai reţinem şi faptul că — înaintea lui Călinescu — se stabileau primele filiaţii între Stolnicu şi Bacovia, considerînd că în *Funerarii de toamnă* se „proiectează tristeţea sufletului în peisaj", la fel ca la Bacovia. După ce se mai fac şi alte consideraţii analitice interesante în legătură cu alte poezii *(Cer de septembrie*, *Epigonul lui Pan*, *Arlechin pe chilim* şi *Paradisul păpuşii*, în care „putinţa de miniaturizare a

Scanned with OKEN Scanner

obiectelor și a ființelor atinge perfecția"), Lucian Boz conclude că poeziile lui Stolnicu, din această perioadă, sînt „fără *temă,* deoarece nu urmăresc a demonstra nimic, ci numai de a impune anumite realități sufletești", excelînd prin „virtuozitate imagistică" (vezi *Mișcarea,* an. XXIV — serie nouă — nr. 222 din 21 aug. 1931, p. 1—2). În linii mari, aprecierile lui Lucian Boz nu contraziceau opiniile lovinesciene, aducînd însă ceva în plus: problema filiațiilor, a afinităților — așa cum s-a desprins din citatele reținute de noi mai sus.

După Lucian Boz, dar tot înainte de apariția volumului, în 1932, fostul său coleg de școală, Eugen Ionescu, într-un articol intitulat *Poeți tineri,* publicat în *Clopotul,* „organ de luptă cetățenească", îl încadra pe Stolnicu între alți poeți de generație ca: Al. Robot, Eugen Jebeleanu, Emil Botta, Emil Gulian — socotindu-i pe toți drept „niște eventuali aștri" (op. cit., an II, nr. 13, din 20 martie 1932 — apud: Dan Culcer, *Tribuna,* nr. 37/966).

*

Este cazul să precizăm că apariția volumului *Punct vernal,* la începutul anului 1933 (edit. Cartea românească), avea să fie salutată și comentată de întreaga presă literară din acel timp, stîrnind în cea mai mare parte ecouri pozitive.

Astfel, Șerban Cioculescu în *Adevărul* (nr. 15 071 din 19 febr. 1933, p. 1—2), își începe cronica literară citînd în întregime poezia atît de discutată, *Funerarii de toamnă,* pe care o comentează: „Cine se înfățișează de la primadată cu asemenea siguranță și sunet cert metalic este un poet într-adevăr". În continuare, se insista asupra a două constante care „se pot totuși desluși, diferit drapate, altădată în falduri vădite, acum în cute transparente: splendoarea și somptuozitatea imaginilor, acoperind un romantism esențial". Transcriind mai departe *Dans în taifun* și *Insomnie,* criticul desprindea „două motive mari ale încîntării poetului — Moartea și luxul, frați buni în zodiacul baudelairean — amintitoare de orientul încărcat de slavă și pieire". Citînd în încheierea cronicii și poezia *Autoportret* (căreia Lucian Boz îi descoperise, îndoielnice, după noi, filiații cu Arghezi), Cioculescu subliniază o opinie exprimată și mai

sus, afirmînd că Stolnicu este „un poet ultraromantic, ostentativ orgolios... narcisian, dar și adonisian, artisan încrezut, violent antitetic, îndrăgit deopotrivă de pateticul Vieții și al Morții ... romantic nerușinat" care „se reculege sub arcade și săgeți gotice, cu pupile dilatate de răsăritene vedenii, însoțite de armonii corespunzătoare". Același critic, tot în *Adevărul*, la sfîrșitul anului 1933 (cf. nr. din 31 dec.) semnînd articolul despre *Anul literar*, înscria pe primul loc, la capitolul *Poezie*, numele lui Simion Stolnicu, insistînd încă o dată asupra adeziunii acestuia la romantism: „D-l Simion Stolnicu desfășură larga sa pelerină romantică, cu fast și pompă. Este un superb întîrziat ca atitudine, dar actual prin acuitatea impresiilor și expresiei". Precizarea ultimă vine cu disocierea necesară a modernismului lui Simion Stolnicu, desprind din „acuitatea impresiilor și a expresiei" — fapt demn de relevat și de reținut în cercetarea noastră.

Ceva mai tîrziu, în *Aspecte lirice contemporane* (cf. *Revista fundațiilor*..., 1935, p. 644 și urm.), după apariția *Podului eleat*, apreciat ca „o întinsă poemă ... una dintre cele mai frumoase ce s-au scris în limba românească", putînd sta „în lirica europeană alături de faimosul *Cimetière marin* al lui Paul Valéry, prin organizare, prin marile frumuseți plastice și prin mijloacele de sugestie" (cf. și *Adevărul*, din 14 iunie 1935), criticul face o demarcație specifică între primele poezii din *Punct vernal* — apreciate total și de Lovinescu — și ultimele, cele ale *Podului eleat*. Primele se remarcau prin robustețea tonului, franchețe formală, reprezentînd o modelitate energetică, celelalte cedează locul unei modalități mai puțin energetice spre exclusivitatea stilului aluziv, sugestiv, eliptic, contururi mai șterse „voit neglijate": „O oarecare răceală cerebrală prezidează concepției sale lirice. D-sa nu aduce un conținut emotiv de aceeași intensitate cu puterea sa plastică, intelectualizată" (cf. art. cit., din R.F.R., p. 645). Se formulau deci unele rezerve față de cel de al doilea volum, pe motivul îndepărtării de fîntîna Castaliei, constatîndu-se totuși „măcar o impresie, sensul unei evoluții". Și după ce se citează pentru ilustrare poezia *Legat*, Cioculescu își încheie astfel însemnările sale: „Alegîndu-și romanticul veac de mijloc ca izvor de impresii lirice, respingînd însă ma-

Scanned with OKEN Scanner

terialul patriarhal și optînd pentru sugestiile feudale, d-l Simion Stolnicu rămîne în limita extremă a unui romantism; prin sporul de claritate, prin tendințele către amploare, prin articularea periodică, d-sa pare a se îndepărta treptat de impresionismul obscur din *Punct vernal*" (cf. op. cit., p. 646).

Din cele de mai sus reies cîteva note esențiale ale poeziei lui Stolnicu asupra cărora se cade să insistăm. Pe lîngă nota somptuozității, desprinsă de Lovinescu, Șerban Cioculescu menționează ca specific uman în viziune luxul și predilecția pentru motivul morții — elemente din care se constituie acel „sunet cert metalic", despre care însă criticul argumentează foarte puțin, aproape schematic. Cît privește *luxul*, ca notă esențială a poeziei stolniciene, Cioculescu distinge, spre deosebire de Baudelaire, acea culoare orientală, pe care o întîlnim de pildă într-o poezie ca *Funerarii de toamnă* (femei cu brocarte și brățări, precum și abundența aurului naturistic, jerba cea falnică . . .). Avem aici de-a face — ce e drept — cu un lux funerar, ca și în celebra: *Cer de septembrie*, în care întîlnim mormîntul bogat cu încrustări de aur, roțile carului tot aurite . . . Luxul se întîlnește și în *Insomnie*, sub forma luxului casnic: planete și sori în jurul unui tron regal. Meritul lui Cioculescu este de a fi intuit acest *lux*, colorat cu un anume orgoliu al mesajului propriu drept o notă psihică constantă, alături de obsesia pateticului morții — de fapt două motive de bază ale liricii universale.

Este poate cazul să lămurim și mai pe larg noțiunea estetică de *lux* — asupra căreia insistă Cioculescu. Luxul este concretizarea unei măreții, o combinare a elementelor de cadru, care să atragă prin „splendoare și somptuozitate" alte constante ale lirismului stolnician. Un mormînt, în poezia lui Stolnicu, apare *bogat* în aparențe falnice; un tron de rege sau de zeu se ornează cu *planete, rubine, semilune*, ca în *Insomnie;* o călătorie regală pe elefanți în vechiul Orient se face pe nacele și fructe aurite, ca în *Dans în taifun*. Aceasta înseamnă că lui Simion Stolnicu îi sînt particulare și caracteristice imaginile de bogată și colorată exhibiție, în care intră — după expresia lui Cioculescu — și o străpungere de reflexe metalice, ca în nestematele Estherei lui Rembrandt — pe fondul întunecos al melan-

coliei și regretului. Trebuie adăugat că luxul stolnician nu-i al cadrului modern, alcătuit din linii geometrice, ci este unul falnic, de imagini eroice, prezentînd afinități cu somptuozitățile lui Hérédia, osianice, scoase în relief prin clar-obscur, un lux eroic, funerar sau oriental. Luxul acesta cu rol funcțional, tematic este cel al poemei *Dans în taifun*.

*

Un alt critic care s-a ocupat de opera lui Simion Stolnicu este Perpessicius. În cunoscuta sa rubrică de *Mențiuni critice*, în ziarul *Cuvîntul* (din 19 martie 1933), afirma că: „ceea ce face propriul acestui volum, *Punct vernal*, este, am spune, parnasianismul lui". Criticul înțelegea prin parnasianism îndeosebi „cultul pentru frumusețea superioară, cultul pentru cuvînt și pentru cîte vrăji se închid întrînsul, cum și arta peisajului spiritualizat". Referindu-se la poema care deschide volumul — *Pod nou de ritmuri* — Perpessicius consideră, luînd drept adevărată propria mărturisire lirică a poetului, că „Simion Stolnicu optează pentru o poezie cît mai puțin hermetică: *și-și toarce-un drum de mijloc de ritmuri biet lunatic* (subînțeles poetul). Numai că drumul acesta de mijloc, departe de a fi aurita cărore horațiană, este un drum de munte, de piscuri, de puritate" ... Perpessicius îl apreciază pe Simion Stolnicu drept „unul dintre cei mai merituoși alhimiști ai cuvîntului", desprinzînd din întregul volum temele principale: întîia — a peisajelor funerare (exemplificînd cu *Funerarii de toamnă);* a doua — este marea temă a destinului poetic (ilustrată prin *Cer de septembrie*); a treia — cea a poeziei fanteziste și evocatoare (ilustrată prin *Toamnă equestră* și *Troițe-Fîntîni* și *Tamburină valahă* — „una dintre cele mai desăvîrșite poeme" ...). Meritul lui Perpessicius este însă acela de a fi subliniat drept o caracteristică funciară a poeziei lui Stolnicu nota de sumbru cu lumini metalice, sensibilitatea pentru metalic — sesizată și de către Cioculescu, precum și nota comună de *triumfal* a imaginilor stolniciene, cu note de lux secundar.

Considerăm util să trimitem la cîteva asemenea imagini avînd această pecete comună, de *triumfal*. Iată: Car fu-

Scanned with OKEN Scanner

nebru încărcat de aurul toamnei, în *Funerarii de toamnă*[3]): „Care dintre voi mai mult, iubește / Pe cel mort? că Toamna — văd — îi scoate / Aur din Brumar și-i rînduiește / Peste dric, de pică și pe roate!“ ... Mormînt cu inscripții de aur, în *Car de septembrie:* „E însuși cimitiru-n munți înmormîntat / Unde-un virtuoz are pe cruce-o liră de aur“; tron de zeu, înconjurat de planete, semilune (ca pe steaguri), rubine, ca-n *Insomnie:* „Mi s-au lipit de geamuri foile cicorii / Și mi s-au ajustat ochiului sirep / Semilune mici de crep; / Am pe lîngă tron planetele și sorii“; baldachine pe elefanți, pentru a purta splendoarea orientală, ca în *Dans în taifun:* „Care e făurar și fată regească / Își auri nacelele / Pe elefanți, auri merele, / Și faldurile toate voi să v-aurească? ... “ La Perpessicius, *splendoarea* are sensul calitativ de *triumfal* sau de mărire opulentă, iar *somptuozitatea* — reținută de Lovinescu — un sens de bogăție vizibilă din linii mari și culori vii.

Am vrea să adăugăm că imaginile din poeziile citate mai sus au alături altele mai puțin specifice, secundare, potențîndu-le ochiul poetului fiind pictural. Astfel, pentru exemplificare, amintim că — în *Funeralii de toamnă* — carul triumfal are ca imagine secundară o femeie voluptoasă cu brocarte și brățări pe pielea goală a brațelor (asociind ceva senzual). De asemenea, zeul de pe tronu-i triumfal, din *Insomnie,* visează sclave cu „măști de lavă pe propriii sîni“ sau cu brățări la glezne. În aceeași poezie sînt introduse — pe criteriul naturii specifice a poetului — și unele elemente de trăire particulară, ca: fructul de sorb, mînjii de un an, cîrcei de bostan — deci un naturistic dominat nu dominant, pus cu rol funcțional. Nacelele și merele aurite din *Dans în taifun,* au ca pendant rozele Șirazului și alte elemente de prodigalitate orientală, ca de pildă: scutecele de mumii ...

În completarea criticilor făcute de către Lovinescu, Cioculescu și Perpessicius ar mai trebuie menționat poate că în toate poeziile specificate mai sus, *luxul* — nota dominantă din poezia stolniciană — tematic deservește o idee poetică sau o atitudine lirică. În *Funerarii* ..., nesa-

---

[3] În *Sburătorul*, poezia a apărut cu titlul: *Funerarii*, schimbată în volum prin: *Funeralii* ...

tisfacția, adînca descurajare a iubirii ce-și caută refugiul în spiritual, opus luxului semnificînd ceea ce-i trecător, nestatornic, asemenea dragostei pămîntești; în *Dans în taifun*, luxul este tot simbol a ceea ce-i pieritor și pus în contrast, nu cu spiritualul din *Funerarii* . . ., ci cu reversul său însuși: ruinele, moartea; în *Insomnie*, luxul deservește o atitudine subiectivă de orgoliu regal rănit, de demiurg, revoltat și trist în fața nestatorniciei lumești — el concretizează atributele triumfale ale unui tiran oriental în felul său (deși cu alură de zeu).

*

Pentru Al. Robot, care se ocupă și el de volumul *Punct vernal*, la rubrica *Pe marginea cărților*, din *Rampa* (2 martie 1933), Simion Stolnicu este unul dintre „blestemații secolului ce a încercat aliajul necunoscut al unei poezii noi . . . poezie nouă de echilibru", fiind: „Poet al unei atmosfere sumbre de toamnă bacoviană", proclamînd „o poezie în care trebuie urmărită înainte de toate viziunea". Al. Robot credea că: „Viziunea reprezintă și înlocuiește imaginea, ritmul și melosul". Pentru exemplificare, sînt reproduse aceste versuri din poezia *Exorcism:* „Ormuz, trimite-ți oastea prin hornurile mele, / S-alunge sutașii de smoală care umblă / La ceruri noi, să bată prunelele din junglă — / Și la un nou Saturn, de la crotali inele!" Al. Robot opinează că Stolnicu ar fi „un poet de expresie. Fiecare poezie a lui are o unică viziune care e pusă în aplicare cu orice chip și cu orice mijloace" . . . El își încheie articolul cu această frază: „Simion Stolnicu e un poet de mare cunoaștere a lumii" (art. cit., în *Rampa*). Părerea noastră este că opiniile acestui critic completează pe cele anterior formulate, fără să aibă pretenția originalității de concepție.

Este necesar — atunci cînd este vorba de circumscrierea exactă a personalității unui scriitor afirmat în perioada dintre cele două războaie — de a trece în revistă majoritatea opiniilor critice contemporane — oglinzi în care se reflectă mai mult sau mai puțin veridic gîndirea artistică a scriitorului cercetat. Ne vom ocupa, deci, în continuare de comentarea și a altor contribuții critice referitoare la

Scanned with OKEN Scanner

opera poetică a lui Stolnicu, chiar cînd acestea nu provin de la personalități notorii ale criticii . . .

Astfel, Horia Groza, sprijinindu-se pe lectura unor poezii ca: *Incest, Virginală, Cruciada somnului, Preludiu, Epitalam transcendental, Rara avis* și „acea minunată *Corbii*", descifra în poezia lui Stolnicu „o aderare la misterul sideral", subliniind că „ceea ce lucrează mult în poezia lui Stolnicu sînt imaginile de o puritate sonoră, incantative" (cf. *Discobolul*, nr. 6, febr., 1933, p. 6).

La rîndul său, Dan Petrașincu, polemizînd cu Șerban Cioculescu, încerca să arate că romantismul stolnician s-ar caracteriza printr-o „spiritualitate și mai ales — verb original", sesizînd totodată muzicalitatea suavității. Analizînd unele poezii ca *Eremit, Tăceri paralele, Dans în taifun, Exorcism, Hebron funerar, Dans macabru, Metamorfism, Autoportret* și *Punct vernal*, conclude că din ele s-ar desprinde „o filosofie poetizată, a investmîntării în imagini pure care din dialectica evanescentă a existenței duce la viziuni ascete și la un fel de cosmologie versificată (cf. *Discobolul*, nr. 6, p. 10—11).

În *Facla* (director Ion Vinea, an XII, nr. 648, din 25 martie 1933), cartea lui Stolnicu fusese mai întîi prezentată într-o notă din 9 febr. și mai apoi recenzată de către V. Cristian, care-l situează pe poet alături de Virgil Gheorghiu, apreciind că prin cartea sa „circulă elemente de un patetic romantism, puse să străbată spațiile geometrice ale unui cerebralism strict contemporan". Iată deci izolată o altă notă a poeziei lui Stolnicu, asupra căreia vor mai insista și alți recenzenți. Mai reținem de aici și desprinderea unor „elemente de poezie primară și cenușie care fac fondul primitivismului bacovian" (citează *Funerarii de toamnă* și *Dans în taifun).*

În același timp, în *Viața literară* (Nr. 142, din 1—31 martie 1933), Mihail Ilovici se referă la aceleași calități intelectuale și tehnice, precizînd că poetica lui Stolnicu „a suit trepte spre un ideal de formă, reușind să se scuture de ermetismul propriu poeziei d-lui Barbu sau de obscuritatea voită". Se simte aici intenția de polemică — mai tîrziu pe față — cu G. Călinescu, pe care avea să-l acuze că „în cronica sa despre poetul Simion Stolnicu citează incorect versul și stabilește, siluind, identități". Deocamdată

în cronica citată mai sus, Mihail Ilovici procedează la o clasificare a poeziilor lui Stolnicu, în: 1) „de notaţie directă (la persoana 1), dezvăluitoare ale unei sensibilităţi pronunţate cu modulaţii de delicateţe pînă la narcisism, sau de energie plină de virilitate" (ex. *Incest, Exorcism, Insomnie, Autoportret);* 2) altele de viziune pămînteană sau cosmică, a căror notă puternică a culminat în minunata viziune a sfîrşitului de lumi în *Dans în taifun,* evocare a unor vechi civilizaţii, sau *Dans macabru.* Tot aici se arată că principala calitate a poeziei lui Stolnicu o constituie „lipsa de facilitate şi prezenţa substanţei, subsumată tehnicii personale" ... Tot Ilovici, în *Negativismul tinerei generaţii* (Buc. 1934), remarcă specificul de autenticitate, filtrat însă prin intelectualitate al poeziei lui Dan Botta şi Simion Stolnicu. Şi aceasta într-o perioadă în care unii critici considerau că Ion Pillat şi V. Voiculescu „n-au o sevă creatoare puternică", fiind socotiţi „inactuali" ... Ilovici socoate că este meritul generaţiei tinere de a fi dat doi poeţi mari: Dan Botta, cu volumul *Eulalii,* şi Simion Stolnicu, cu *Punct vernal* (cf. op. cit., p. 25, 47, 60). Despre stilistica lui Stolnicu, Ilovici face primul precizarea că este „scuturată în întregime de impurităţi", fiind în această dimensiune „element al unei poetice pure, ridicate de Paul Valéry la rangul unui nobil meşteşug". La noi, „intelectualismului d-lui Ion Barbu i-a precedat tehnica" — mai notează conclusiv Ilovici (op. cit. p. 78), dezicîndu-se prin aceasta de o afirmaţie anterioară, făcută în *Viaţa literară.*

Tot în *Viaţa literară,* Constantin Stelian — poet cîmpinean, redactor la *Cucu Prahovei* — afirmă despre „acest tînăr vizionar" — Simion Stolnicu — că „este un alhimist al cuvîntului, un brodeur al imaginii. Foarte puţini dintre poeţii noştri au dantelat cu atîta fineţe versul". Asupra unor calităţi asemănătoare insistă în cronica sa şi poetul Cicerone Theodorescu sau Camil Baltazar — la rubrica *Curier literar* a revistei *România literară.*

*

Dintre criticii notorii care s-au mai pronunţat asupra primului volum trebuie să menţionăm neapărat pe George

Călinescu, semnatarul cronicii literare din *Adevărul literar și artistic*. Ideile de aci le va prelua mai apoi în *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* (Editura Fundației, 1941), trecîndu-l pe Stolnicu în capitolul despre *Dadaiști, suprarealiști, hermetici*. G. Călinescu este primul care-l încadrează pe Simion Stolnicu în categoria hermeticilor, definindu-l ca un „Bacovia hermetizat" și mallarméan, deosebindu-se în acest sens de Lovinescu, Cioculescu, Perpessicius. Poezia lui Stolnicu e pusă sub zodia delirului neologistic, multe din poeziile sale fiind „niște orgii de cuvinte". Călinescu afirmă despre poezia lui Stolnicu — ceea ce este hazardat sau în orice caz exagerat — că ar fi „parodia barbismului". De altfel, dîndu-și parcă seama că a mers prea departe, afirmă că „poetului nu-i lipsește vocația" și citează exemple de „frumoase versuri mai toate în stil de oracol teatral" prima strofă din *Reverie la șah* și strofa a patra din *Epitalam transcendental)*, descoperind — în cronica din *Adevărul literar* — un simț al peisajului cu decoruri serafice de zăpezi paradisiace. Criticul mai reținea și prima parte a acelui „remarcabil *Autoportret* cu o nouă poză fatală a veacului XX" (op. cit. p. 816; cf. și *Compendiu*, p. 414—415). După cum se vede, reluînd ideile sale din 1933, G. Călinescu se abține de la orice aprecieri (în 1941 și 1945) referitoare la cel de al doilea volum, *Pod eleat,* observațiile sale avînd aplicabilitate numai asupra volumului *Punct vernal*.

Și Pompiliu Constantinescu este printre cei care, (recunoscînd în Simion Stolnicu „un poet de autentic talent", din poezia căruia desprinde — pe linia lui Lovinescu și Cioculescu — nota de somptuozitate și lux — condiție sine qua non a poeziei simboliste — subliniind predilecția pentru tema morții pe care poetul o vede în crinoline), este printre criticii care l-au mustrat pe autorul *Punctului vernal* și al *Podului eleat* pentru aceleași slăbiciuni în arta de expresie.

Tot astfel, în *Convorbiri literare* (an LXVII, nr. 11—12, 1934, p. 929—941), un recenzent astăzi cu totul uitat, Mihai Moșandrei, autor și al unui volum de versuri, *Găleata ploilor,* care a însemnat la vremea lui un quasi-eșec, se axează pe poziția depistării unor limite, fără talentul și intuiția unor Călinescu sau Pompiliu Constantinescu,

Scanned with OKEN Scanner

reducînd simplist și denigrator întreaga artă a poetului la „imagini de paftale regești" (p. 933), fără să descopere însă nimic sub ele. Totul pentru el este alambicare cerebrală, vulcanizare de cuvinte („poet al vorbei vulcanizate" — se exprimă el), care — cînd și cînd — îl încintă, ca în *Litania lebedei*. Acest critic alege pentru exemplificare alte poeme decît *Funerarii de toamnă* și *Car de septembrie* — din acelea în care se găsește acel „impresionism obscur" — de care amintește Șerban Cioculescu, mai bine numit dehermetism — cum procedează G. Călinescu, Octav Șuluțiu ș.a.

*

Nu mai puține au fost discuțiile în legătură cu cel de al doilea volum al poetului, apărut în 1933, în colecția scriitorilor tineri români a *Fundațiilor* ... E vorba de *Pod eleat*. Volumul fiind premiat, aproape întreaga presă a semnalat apariția lui. Astfel, *Universul*, *Dimineața*, *Credința*[4]), *Facla*, *Reporter*, *Viața literară* ș.a. inserează notițe referitoare la decernarea premiilor scriitorilor tineri pe 1935. Revistele literare vor lua și ele atitudine. Critici notorii (Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Camil Petrescu ș.a.) se pronunță asupra volumului, încercînd — unii dintre ei — să desprindă caracteristicile evoluției poetului.

Astfel, după Șerban Cioculescu, un critic preocupat de evoluția poeziei lui Simion Stolnicu este Octav Șuluțiu. La primul volum, el salută apariția acestui „mare poet", care a scris „un volum care va rămîne". *Pod eleat*, însă, îl decepționează. Criticul — de formație clasică — îl dăscălește didacticist și malițios, arătîndu-i profesoral ce este hermetismul, care presupune „un vocabular redus și anumite forme fixe în sinteză, care revin, tocmai pentru a accentua obscuritatea versului, dar a facilita efortul cititorului". Sau: „... poezia hermetică presupune sobrietate clasică, selecție și simplitate, excluzînd orice formă de romantism". Simion Stolnicu dezice însă aceste pre-

[4] În *Credința* se revine în trei rînduri. În numărul din 9 aprilie 1935, C. Tudoran semnează articolul *Trei poeți*. Articolul din *Reporter* e semnat de către George Demetru Pan.

cepte, deoarece el „caută cuvintele cele mai rare și mai trăznite". Dovedind optuzitate — dacă nu cumva și rea credință — în receptarea imaginii artistice apreciază versurile: *Mîinile mici tanagrelor alienate*, sau: *Deschiolați-vă agate în cadran*, nici mai mult nici mai puțin decît niște ... „dobitocii". După el poemul *Pod eleat* cuprinde „o materie amorfă, lipsită de orice licăr de substanță!"; și: „... poemul principal și majoritatea celorlalte sînt simple șarlatanii poetice". Cu regret trebuie să recunoaștem că un asemenea fel de critică nu se deosebește prea mult de acele neputincioase denigrări ale lui Pisani (publicist obtuz care semna regulat în *Universul)*, autor al unui articol intitulat *Scuipatul premiat* — care a avut totuși meritul de a fi stîrnit curiozitatea cititorilor pentru versurile din *Pod eleat*.

Octav Șuluțiu a fost totuși un nume cunoscut la vremea lui, în critica literară dintre cele două războaie și de aceea ne miră lipsa sa de aprehensiune a poeziei *Podului eleat*, din care desprinde doar cinci sau șase poezii (întregul volum are 15!) care-l salvează de uitare. Dar și despre acestea aprecierile sînt simpliste și șablonarde. De pildă, *Simfonie* în Muntenia este apreciată ca „frumoasă"; dar mai ales *Cîntec pentru mătreața braduliu* și *Legat* pe care le-ar cita în întregime „pentru sublimul pe care poate să-l atingă poetul în descrierea unor aspecte din natură". În aceste poezii, Șuluțiu constată „o prospețime naturistă, o revărsare în universal, în cosmic, o împerechiere de pitoresc istoric și de sclipiri astrale și totodată plasticitate și muzicalitate, calități care amintesc pe Simion Stolnicu din *Punct vernal*" (cf. *Familia*, seria III, an 11, nr. 3, iunie 1935. p. 93—98).

*

Cu totul alta este părerea unui critic înzestrat cu spirit de finețe ca Vladimir Streinu. Ocupîndu-se în *O perspectivă asupra poeziei noastre actuale* (vezi *Pagini de critică literară, marginalia, eseuri*, Ed. Fundații, Buc. 1938), de generația tinerilor poeți ai momentului, cu scopul de a le crea cea ce d-sa numește „conștiința colectivă", criticul acordă o atenție deosebită poeziei lui Simion Stolnicu, precedîndu-și aprecierile de unele observații teoretice cu

privire la poezia pură „cu mult mai interesantă ca teorie, decît ca întrupare, cu mult mai adevărată ca îndeletnicire de eseiști decît ca misiune de poeți“ (p. 101). În concepția criticului poezia pură îl abate pe poet de la rosturile lui: „În stare pură poezia ca și aurul, devine neîntrebuințabilă: inaptă la formă, la artă deci, la ceea ce își împlinește rotunjimile numai pe rezistența aliajului“ (p. 102). După Streinu, „orice frumusețe în condiția ei constitutivă este să fie impură“ (p. 10), — prin *impur* înțelegînd neomogen, amestecat. Se exemplifică prin *Luceafărul* lui Eminescu și *Israfel* de Edgar Poe. Se face mai departe constatarea că aspectul cel mai general al poeziei dintre cele două războaie este obscurul, prin folosirea în vorbirea poetică a ceea ce criticul numește *expresii-salturi* (p. 107), gustul arbitrariului format prin paradarea unui lexic abstract... Asemenea poeți trebuiesc priviți de critică „cu lumini pisicești“ (p. 108) — ceea ce și face în analiza poeziei lui Stolnicu.

Criticul analizează mai întîi poema *Hronic auster* — din care desprinde ideea morții înainte de realizarea deplină pe plan uman, deoarece domnița din această poezie trecută în lumea umbrelor „fără imn funerar“ n-a avut decît timpul de a-și ctitori propriul mormînt. Criticul consideră posibile și alte interpretări din cauza obscurității prea pronunțate care ar primejdui chiar „prețul estetic“, lucru care nu se întîmplă — de pildă — cu *Pod eleat* — despre care criticul vorbește la superlativ, considerînd că chiar dacă din culegere nu s-ar păstra decît „această singură piesă de douăzeci și patru de strofe, numele autorului ar trebui totuși reținut“ (p. 109). Poemul e „o experiență fulgurantă a stării de vis“. El descoperă aici „o expresie în reliefuri amintind din belșug pateticul lui Rimbaud din *Le Bateau ivre*“, constatînd „o utilizare reținută a onyrismului ca material poetic“, deslușind „un ton de robinsonadă și aventură“ (p. 112). Analiza fragmentară descifrează simbolurile ideologice ale poemului: „*Podul aleat* în viziunea poetului simbolizează valorile fixe și se arcuiește peste o apă a cărei curgere, adunînd tezaure de imagini efemere, semnifică piericiunea valorilor omenești“ (p. 109). Și mai departe: „podul este, precum am spus, al perfecțiunii, al morții deci; însă în perspectiva poetului care trăiește încă,

Scanned with OKEN Scanner

și al sinuciderii; „pod fără dare“ constituie o metaforă admirabilă care induce contemplația ca un proiector, către așezări superioare, sugerînd gravitatea trecerii lui în contrast cu obligația desuetă de plată bănească a călătorilor peste poduri reale“ (p. 110). Și: „Podul fiind un simbol al eternității, poetul simte nevoia de a i se dărui, de a-și trece ființa nobilă din durată în neființa statornică, din închisoarea limitelor sale în ilimitat. Prin urmare, în catedrala eternității, se mai găsește *„o firidă goală“* pentru el? Mișcarea de sinucidere, prin aruncarea în apă, provoacă fireasca invocație către unghiile cu care liliecii se agață iarna, amorțiți de grinzi și ziduri spre a nu cădea. Totuși, o îndoială se ridică: reușind să se azvîrle, va reuși să treacă în lumea nepieritoare? Navigatorii, călători pe apele dedesupt, nu-i vor sprijini căderea voită? Dacă podul ar avea „un sistem de planete“ realitate eternă și perfectă, atunci poetul n-ar mai șovăi; și se pare că într-adevăr el reprezintă nestrămutarea acestei lumi superioare de esențe și parfume tari, care, împleticind pe trecători (v. strofa III-a) fac ca vidrele din malurile fluviului, noui simboluri ale eferității, să-l gelozească“ (p. 111).

Cîtă deosebire între această interpretare și aprecierile gratuite ale unor Pisani sau chiar Șuluțiu care considera *Podul eleat* șarlatanie poetică! ... Cît de bine se potrivește aici proverbul cu vulpea care nu ajunge la struguri! ...

*

Este cazul să mai trecem în revistă și alte opinii ale unor istorici literari contemporani, pentru a ne face o imagine cît mai exactă despre modul în care a fost interpretată de contemporani poezia lui Simion Stolnicu.

Basile Munteano — în a sa *Panorama de la littérature roumaine contemporaine*, apărută la Paris (IX), în 1938 (Editions du Sagittaire, Anciennes Editions Kra) se ocupă de opera poetică a lui Stolnicu în cel de al VII-lea capitol al cărții sale, *Le grand élan du lyrisme*, în secțiunea intitulată *Les chercheurs de bonne foi et les autres*. Basile Munteano consideră că o serie de poeți români, care aveau atunci în jurul a treizeci de ani (în 1938), formați la școala maeștrilor francezi Mallarmé și Valéry și a precursorului lor român Ion Barbu, se evidențiază îndeosebi prin încer-

cările lor de „poezie pură“: „Tels Siméon Stolnic, Dan Botta, Cicéron Théodoresco, qui protejettent en pleine lucidité des paysages psychiques et cosmiques d'une densité marmoréenne, tissés de candeurs liliales et de symboliques exactitudes“ (p. 273—274). Reținem ca specifică pentru Stolnicu tendința de realizare a unor peisaje interioare psihice și cosmice.

Un alt istoric literar, D. Murărașu, în *Istoria literaturii române* (Cartea românească, Buc., 1940), îl trece la capitolul *Manifestări moderniste* — alături de Ion Barbu, Cicerone Theodorescu, Eugen Jebeleanu, Dan Botta, reținînd dintre cele două volume numai pe cel de al doilea *(Pod eleat)*, din care desprinde năzuința spre realizarea de „poezie pură“, în versuri ca acestea: „Vreau poemul hoinarilor ce scuipă pe pod, / Narciși privindu-se-n curcubee salivare“ (op. cit., p. 441).

Tot astfel, în *Istoria literaturii române* (Indrumător pentru tineret), C. Dan Pantazescu și Mircea Streinul (Buc., 1941, Edit. Podeanu), îl trece în același context la capitolul *Modernismul liric* — referindu-se la aceeași carte, *Pod eleat*, „care a prilejuit multe discuții“ (op. cit., p. 128).

Un modest cercetător, Alexandru C. Ionescu, în antologia intitulată *Poezia lirică contemporană* (Buc., 1941, Edit. Cugetarea) — lucrare de critică informativă asupra poeziei lirice dintre cele două războaie destul de conștiincios alcătuită pe baza unor criterii de clasificare și sistematizare, uneori discutabile — încadrează pe Simion Stolnicu în „grupul unor tineri poeți care cultivă un hermetism formal“, ca Virgil Gheorghiu și Horia Stamatu (p. 16). Ocupîndu-se, în capitolul despre *Poezia de pseudo-ideism (ermetismul formal)*, de cele două volume ale lui Simion Stolnicu, Al. Ionescu îl aprecia drept „un harnic căutător de drumuri și mijloace nouă în lirica actuală“ (p. 256), creator al unei poezii „de supra-intelectualism“, opusă celei clasice. Rezonabilă ni se pare opinia că Stolnicu „își ia libertatea să brodeze în legătură cu o temă vagă, o bogată inflorescență de *acute* sufletești, a căror justificare estetică o constituie simplul fapt al apariției lor“ (p. 265). Necesitatea unor forme sintactice sau prozodice este explicată de comentator prin urmărirea de către poet „a afectului ultim: frumosul inedit și viu, iar nu conservat și aproape morti-

Scanned with OKEN Scanner

ficat" (p. 266). Prin această prismă sînt succint analizate cîteva poeme din cele două volume apreciate ca „bune", printre care: *Troițe Fîntîni* și *Tăceri paralele*. În *Polen ars* și *Penitență alpină* comentatorul consideră că poetul s-a îndepărtat de țelul pe care și l-a propus — lăsînd să apară confuziunea „în locul *acutei* sufletești (p. 267).

Din cel de al doilea volum, insistă asupra poemului titular, desprinzînd drept funciară viziunea de vis și antiteza (contrastul) dintre ideal și real. Podul este interpretat în sensul unei satire metaforice „realizată în stil integralist, împotriva lumii materiale. Exprimă totodată, vădit, dorința poetului de a evada dintr-o lume materială și pigmee" (p. 268). Este citată următoarea strofă: „Sub pod sînt arcadele afumate de nave — / De ce lăsați să meargă un tractor pe catedrală / Și bicicliștii goi printre domuri suave? / În porfir mai este o firidă goală?"

O altă poezie asupra căreia se mai oprește comentatorul este cea intitulată *Melo*, axată pe „aceeași problemă a spiritualității în opoziție cu realitatea sordidă". Se citează următoarea strofă: „Smulge-mă din insula în drapuri ametită, / Smulge-mă din radă, lăută fără ugere, / Vreau tartina mea de crepuscul și ducere, / Impresar de smoală cu morfină-n copite!" De asemenea, *Simfonie în Muntenia*, apreciată tot „poem integralist, cu notații geografice și istorice", și *Darul Bucegilor* — considerat „un pastel realizat în aceleași imagini integraliste, pe plan de mișcare însă" (p. 270). Este citată în întregime poezia . . .

*

În ultima perioadă, aflat spre sfîrșitul vieții, poetul a fost prezent arare prin unele publicații ca *Universul literar*, de pildă, unde publică cel puțin două poeme memorabile: *Moartea lui Făt-Frumos*, în care moartea își caută pateticul într-o resemnare fatalistă, mioritică, interpretată ca un tragic destin, propriu locului ce-l avem din contactul cu vechimea helenistică, și *Metternich*, în care somptuosul revine în contrast cu imaginea morții, împletit cu un fir de umor, cu o tristețe în amurgul cu șahul însîngerat — Moartea și luxul, Moartea și mărirea . . . Critica îi semnalează din cînd în cînd opera, amintindu-l, uneori

întîmplător, prin articole cu caracter general sau în unele notițe înserate prin *Tribuna*.

Însă în 1966, atenția cititorilor este atrasă din nou asupra acestui poet și a operei sale. Este meritul tînărului cercetător Laurențiu Ulici de a fi publicat primul articol amplu, cercetare cuprinzătoare, sub forma unor *Fișe de retrospectivă literară*, publicate în *Contemporanul* (nr. 34/1037, din 26 august 1966, p. 3). Puțin timp după aceea, poetul se stingea.

În articolul său, Ulici reconsideră opera poetului de pe alte poziții decît critica anterioară, opinînd că ermetismul de care a fost legat numele lui Stolnicu încă din 1933 nu constă exclusiv în asociații lingvistice, ori în utilizarea unui vocabular superneologic: „... dificultatea poeziei lui Stolnicu apare cel puțin tot atît de pregnant în însăși osatura versurilor, în descifrarea sensului poeziei". Criticul năzuiește la o intrare „pînă la înțelegere în poezie, lucru dificil cititorului care nu are pregătite destule idei pentru a le trimite în întîmpinarea celor ale poetului" — lucru cu totul îndreptățit, mărturisit adesea și de poet, care cu unele prilejuri, a arătat că obscuritatea unor versuri provine din lipsa de cultură a cititorului. În poezia lui Stolnicu sînt multe aluzii livrești, care nu vor putea fi înțelese și gustate decît numai atunci cînd se cunoaște precis izvorul acestora ... (cf. *La școala muzei franceze*, în *Bulletin de la Société des étudiants en Langue et Littérature françaises*, nr. 1, juin, 1937). Pornind de aici, criticul avizat în privința ideologiei estetice a poetului descoperă în Stolnicu un poet „care știe să îmbine, emoțional, cerebralismul uscat cu arhitectura sensibilității, de la delicatețea aproape infantilă la vulgar".

Laurențiu Ulici pornește — în circumscrierea universului poetic „plumburiu, copleșitor, în care unica făptură umană e însuși poetul" — de la cu totul alte poezii decît critica antebelică. Astfel, se analizează poezia *Penitență alpină*, din care sînt citate primele două și cea de a patra strofă, pentru a se desprinde nota resimțirii dureroase, dar conștiente a pierderilor. Una dintre temele esențiale ale liricii lui Stolnicu — după Ulici — este cea a solitudinii, pe care poetul o urăște, dorind a se desprinde de ea. În susținerea unor asemenea afirmații se citează și ultima

Scanned with OKEN Scanner

strofă din poezia *Apoteoza apelor* — selectînd „căldura cu care poetul va strivi misterios și grav, ochii înveninați ai singurătății". Universul liric al lui Stolnicu este plumburiu, copleșitor, înrudindu-se prin aceasta cu Bacovia (fără să fie imitație, ci structural): „În acest univers, poetul e legat cu fibre „de vegetal și mineral" ...

Despre cel de al doilea volum — mult mai puțin descriptiv decît primul, lucru subliniat și de către Șerban Cioculescu, la timpul acela, se arată că: „este dansul ametitor în care poetul își cheamă cititorii: *în salonul întețit de parfum greu*" — de care pomenea încă din *Autoportret*, testamentul său literar, poezie de bază a primului volum. Poetul dorește astfel să păstreze legătura cu „universul trist, dar devenit al lui" ...

După moartea sa și în urma publicării unor inedite prin: *Steaua, Familia, Tribuna* și *Orizont*, au apărut alte cîteva articole de evocare a personalității poetului dispărut. Astfel, Eugen Jebeleanu semnează — la puțin timp după moartea poetului — în *Contemporanul* (nr. 50/1053, din 16 dec. 1966, p. 1—2), un articol în care împletește comentariul obiectiv al operei cu vagi amintiri personale. După Jebeleanu, Stolnicu este „un romantic modern" a cărui originalitate izvorăște din viziune, limbaj și atitudine. Referindu-se la viziunea poetului, Jebeleanu citează: *Autoportret, Funeralii de toamnă* și *Car de septembrie*, insistînd asupra intonațiilor de mag, a gîndirii „în stare să prefacă rîurile în lei cu coame spumate; iar bestiile în cîine ce se gudură". Poetul are „o cunoaștere adîncită a suferinței" — tema predilectă fiind moartea — „condamnare irecuzabilă" a cărei procesiune „se desfășoară în cadrul unei toamne de mari bogății crepusculare. Stranii reprezentări de fast babilonic însoțesc micul cortegiu". Jebeleanu nu se îndepărtează astfel de critica tradițională (Lovinescu, Perpessicius, Cioculescu, Pompiliu Constantinescu), nici atunci cînd îl încadrează pe Stolnicu între romanticii moderni, nici cînd desprinde nota esențială a lirismului stolnician: *fastul babilonic*, care de fapt e sinonimă cu cea de somptuozitate (Lovinescu), lux (Cioculescu), triumfal (Perpessicius) etc.

Cu privire la limbaj, la originalitatea acestuia, Jebeleanu nu face nici un fel de referiri, iar despre atitudinea

poetică a lui Stolnicu se spune că „era în același timp tristă și orgolioasă".

Amintirile sale se înscriu sub semnul evocării relative.

La rîndul său, Simion Bărbulescu, într-un articol din *Tribuna* (nr. 50/515, din 15 dec. 1966, p. 3) se referă la izvoarele primordiale ale poeziei lui Stolnicu, afirmînd că acestea pornesc din simțire — temele de bază rămînînd moartea și voluptatea. Poetul este încadrat printre nebunii geniali. Într-un alt articol, din *Orizont* (nr. 2/967) este evocată mai pe larg activitatea poetică a lui Stolnicu, descifrîndu-se evoluția acestuia „spre o limpezire a expresiei" . . .

În *Familia*, Gheorghe Grigurcu (nr. 12/16, din dec. 1966) insistă asupra contribuției remarcabile a poetului „la împrospătarea lirismului nostru al anilor 30, printr-un flux asociativ generos, prin intelectualizare extatică, prin rară culoare", arătînd totodată că cea mai tînără generație de poeți „a preluat, indiscutabil, elemente ale configurației sale din experiența lui Simion Stolnicu" (rev. citată, p. 23). După G. Călinescu și Pompiliu Constantinescu, Gheorghe Grigurcu este cel de al treilea care ridică problema influențelor exercitate de poezia lui Stolnicu asupra — de data aceasta — celei mai tinere generații de astăzi. G. Călinescu arătase că unul dintre continuatorii poeziei lui Stolnicu este Virgil Gheorghiu: „Continuînd pe Simion Stolnicu și prin el pe Bacovia, Virgil Gheorghiu cultivă aceeași poezie funerară, cu mari fraze enigmatice, pline de neologisme afectate" (cf. *Ist. lit. rom.*, p. 819). La rîndul său, Pompiliu Constantinescu apreciase că Vlaicu Bîrna, în *Cabane albe*, a folosit „unele procedee, unele motive, unele prejudecăți" pe care le-a preluat din poezia lui Simion Stolnicu (*Scrieri*, vol. I, Edit. pt. lit., 1967, p. 241—241). N-ar fi stricat dacă — la rîndul său — Gh. Grigurcu și-ar fi întovărășit afirmația pe care o face cu exemplificări concrete.

În încheierea comentariilor noastre în marginea intervențiilor critice esențiale — cîte s-au făcut din 1926 și pînă în 1967 — mai reținem alte două materiale recente, pentru unele precizări în legătură cu ermetismul lui Simion Stolnicu. Unul din aceste materiale a apărut

în *Flamura Prahovei* (nr. 4775, din 23 iunie 1967, p. 3) semnat de Andi B. (pseudonimul lui I. Bălu), este interesant doar prin această ultimă precizare finală referitoare la ermetismul stolnician: „Încifrarea expresiei lui Simion Stolnicu constă în suprimarea cuvintelor de legătură dintre propoziții și părțile lor, în investirea unor substantive obișnuite cu anume semnificații, ori, mai adesea, în folosirea unui mare număr de neologisme, cu sferă circulatorie redusă". Al doilea material, intitulat *Surse ale hermetismului*, semnat de către criticul Aurel Martin (vezi *Scînteia*, nr. 7417, din 30 iulie 1967) subliniază cu multă pătrundere și finețe că în poezia lui Simion Stolnicu sau Dan Botta, descoperi „un sistem de relații simbolice de putere de mit", care — pentru a putea fi descifrat — „presupune o experiență de viață bogată și sub aspect social, și intelectual-cultural, și sentimental" — lucru ce a fost arătat și de noi.

*

În urma atîtor intervenții critice citate și comentate de noi în legătură cu poezia lui Stolnicu dintre cele două războaie (și lista n-a fost încă total epuizată) s-ar părea că cercetătorul contemporan ar mai avea foarte puține de adăugat, sarcina lui constînd doar într-o sinteză cît mai judicioasă — problemă mai mult de istorie literară. Este greu într-adevăr să încerci a descifra sensuri noi la un scriitor a cărui operă a fost discutată de somități critice ca Lovinescu, Perpessicius, Cioculescu, G. Călinescu, Pompiliu Constantinescu, Vladimir Streinu ș.a. Adevărul este însă că adevărata poezie nu se lasă niciodată definitiv circumscrisă, ceea ce înseamnă că poate fi mereu și mereu revalorificată, dezvăluind de fiecare dată tot alte și alte lumini.

Acest adevăr s-a putut verifica și în cazul scriitorului a cărui operă poetică o cercetăm, deoarece chiar părerile criticilor menționați au fost uneori contradictorii, desmințite sau depășite de operă, ceea ce a impus chiar și unele revizuiri. Astfel, la începuturile activității sale, Lovinescu sesiza romantismul de contraste, bogăția de culoare, pentru ca mai apoi să constate că poetul n-a mai ajuns la punctul de plecare poetic de la care a pornit, înfundîn-

du-se într-un ermetism căutat și neîndreptățit. Șerban Cioculescu de asemenea îl aprecia la început ca pe un romantic nerușinat, pentru ca doi ani mai tîrziu să constate în poezia *Punctului vernal* un impresionism obscur, contrastînd cu articularea periodică din *Pod eleat*. Pentru Perpessicius, Stolnicu era un parnasian, iar pentru G. Călinescu un ermetic... În realitate, toate aceste păreri sînt parțial îndreptățite. Pornind de la formele clasice tradiționale, poetul recepteaza pe parcurs experiența romantică, parnasianismul și simbolismul, mai apoi hermetismul — prin filieră franceză — încercînd ca printre atîtea curente să-și găsească drumul său propriu, acel „pod nou de ritmuri" — de care vorbește în poezia care deschide primul său volum și care de fapt este o primă încercare de precizare a artei sale poetice.

În general, în critica trecută s-a ținut prea puțin seama și de părerea poetului, ignorîndu-i-se arta poetică. Poezia *Pod nou de ritmuri* — menționată doar de Perpessicius — insistă tocmai asupra acestei probleme, dezvăluind condiția tragică a poetului pîndit de neant („Selene, vrăjmașul cu suavul venin / al timpului mort prelins în spin") dar și aspirațiile sale de nemurire prin artă. Între acești doi poli — viața cu ambițiile lumești și perenitatea artei — poetul își croiește *pod nou de ritmuri*. Față de ceea ce reprezintă trecătorul, efemerul, nutrește orgolii („iar el gloriei lumei abia începe"); față de potrivnicia cosmică pe care o înfruntă prin artă, abia de este *un biet lunatic*, torcîndu-și *drum de mijloc, de ritmuri*...

Ideea de bază a liricii lui Stolnicu este năzuința de a realiza acel *non omnis moriar*, printr-o luptă acerbă cu efemerul, denunțat sub multiplele aspecte, încercînd să înfrîngă abisul veșniciei prin artă. Artistul se va strădui deci să se integreze în armonia universală, smulgînd sau sporind frumusețea lumii. Poetul trebuie să fie deci *un virtuoz* de al cărui cîntec *pădurile se vor fermecate (Car de septembrie)*. El este totodată întruchiparea *îngerului în trecere*, căruia natura îi pregătește o primire triumfală, de care nici un alt muritor nu se poate bucura: „Grunji ardeau pe iezere / La față nenufari-ntunecînd; / În luminile noi se vedeau înotînd / Incantații pentru îngerul în trecere". Sub *pașii de aur* ai acestuia, *plaurul*

își întindea veșmîntul, iar muzica sferelor îi dezvăluie frumuseți nepieritoare: „Simfonii / Dirija o dungă pe urma stelei vii / Cu fildeșul scoicilor mărginind pămîntul“ *(Grunji ardeau pe iezere)*. Cînd poetul nu reușește să pipăie tacturile prin care să se încorporeze armoniei cosmice, el trăiește amara dramă a imposibilității desprinderii de efemer. Năzuința lui este de a cuprinde în gravă rostire: „. . . forme noi / De iatagane, spre a nu mai spune / Că simt atît: un simplu tăiș ce mă răpune; / Și văd abea prăseaua mînjită de noroi“ *(Glas de scutier)*.

Același motiv al năzuinței spre deplina realizare prin artă, al înfrîngerii morții care încearcă să zădărnicească elanurile creatoare revine ca un laitmotiv de-a lungul întregii sale opere poetice. Pîndit mereu de *umbra fără plută* se apără coborînd în *brațu-i hieratic . . . vulturi de fer;* aprinde *clopotul bolților pe-un caduceu de crin*, suie *somnul polenului în cratere obscure*. Asistăm la o încercare disperată — realizată prin imagini fantastice de romantic nerușinat, — cum ar spune Șerban Cioculescu — de a se desprinde de tentațiile efemerului, prin strîngerea de *nemărginiri pure*. În încleștarea cu *umbra fără plută, prinsă-n zbor de vineți vulturi*, poetul îndrăznește a săvîrși gestul ritual al desprinderii de trecut: „Nu vrei dalta trecutului din care purcezi!“ Explicația este surprinsă într-un vers de mare elevație: „Dumnezeu doarme la geana mersului tău“ *(Cavalcada somnului)*.

În altă poezie *(Reverie la șah)*, efemerul care luptă să-l abată pe poet din drumurile sale devine *protivnicul din fum*, demonul ce-și drapează figurile de pe o tablă de șah *în gaz fîlfîitor de perlate rochii*, dîndu-le drumul ca la niște tentante ispite, asemenea cîntecului de pierzanie al sirenelor: *Și ape mînuia să-mi fure ochii*. Sîntem prinși într-o atmosferă de încordare supraumană (lupta artistului-om cu demonul efemerului), apăsătoare, stranie (notă desprinsă întîia dată de Lovinescu), asemenea celei din *Corbul* lui Edgar Poe, realizată însă cu mijloace de sugestie bacoviene: „Pătrate negre, pătrate albe . . . Șahul de smoală, șahul de var“ . . . etc.

Iată deci că nu Moartea și luxul sînt motivele de bază ale poeziei lui Stolnicu, ci tentația efemerului care-l pîndește de-a lungul întregii vieți, corelată cu lupta pentru

a înfrînge potrivnicia veşniciei, a nemuririi. Între efemer şi veşnicie se înscrie destinul artistului, grandoarea acestuia constînd în îndîrjirea aspră cu care — nou Ulysse — îşi urmează neabătut chemarea: „Slăbit pe cărările vinete din munţi, / Fantomă petec, la rupţi nori te sui". Nimic însă din ceea ce alcătuieşte cîntecul de sirene al efemerului nu poate egala bucuriile sempiterne ale artistului creator: „Îngenunchi şi de săruţi piatră, piatră ai sfinţit! / Veşnic ai un străveziu areopag; / Braţul tău se dezveleşte plin de-aromatul smag / Şi-l sărută vîntul cu elegii de frunze ce-a iubit" *(Eremit)*. Spre deosebire de muritorii de rînd, atraşi de panta plăcerilor lumeşti, a efemerului, artistului îi sînt rezervate încîntări cosmice: „Deprind voluptăţi cosmice în ore vesperale — / Cum fiicele roabelor crescute lîngă / Domniţe, uită să mai plîngă — / Şi strîng paşi solitari la inimi regale" *(Tăceri paralele)*.

În surprinderea acestei idei a zbaterii artistului între etern şi efemer, de altfel sinonimă cu ideea de destin poetic, poetul recurge la simboluri variate, întreaga sa operă fiind constituită din reluarea aceloraşi motive în alte contexte. De pildă, în *Litania lebedei*, reactualizează pe meridianul valah, într-o formă originală mitul albatrosului baudelairian — al creatorului sublim numai în lumea solitară a fantasmelor sale, resimţind ca un spion contactul cu efemerul. La Stolnicu această idee este încorporată artistic prin imaginea lebedei care atunci cînd părăseşte oglinda apelor, coborînd uneori pe mal, jigneşte — în ochii artistului — ideea de perfecţiune, de frumuseţe: „Apără-mă de vederea ta pe mal, / Frumoasă, şi cînd fără întoarsă trufie / Afunzi capul mic, lăsînd toartă argintie / Cum nici o comoară nu scoate de sub val" ...

În *Penitenţă alpină*, simbolul poetului este muntele trăind în adîncurile sale de cremene aceeaşi luptă a contrariilor: „Se dărîmă-ntr-însul fîntînile; / Punţi rostogolite-n piept i se înfig / Svîrlindu-i din spume, pe lavă tare-n frig, / Inima lui — păstrăv — s-o poţi lua cu mîinile". Tentaţia firească a nemuririi este orgoliul şi tristeţea muntelui (a creatorului): „Şi lăcrămează muntele tămîie / Fiecărui mort şi cuibar părăsit, / La fiecare rană din care i-a fugit / Să-nfrunte-aiurea vremea, o statuie" ...

Alteori, poetul este un biet arlechin, zbătîndu-se între acești poli contradictorii: efemerul — întrunchipat în imaginea veverițelor vii — și sempiternul ficțiunii ideale — întruchipat în imaginea carnavalului obscur al păpușilor: „Visterie de chenare-mprejur: / La geamuri și de veverițe vii; / El însă-ntrezărește-un carnaval obscur / Și-i singur cu-ale lui păpușerii" *(Arlechin pe chilim).*

În strînsă corelație cu tema destinului poetic (concretizată prin lupta dintre efemer și peren), se află și ideea solitudinii luciferice, acceptată ca gaj al realizării pe planul artei sempiterne. La Stolnicu, solitudinea este adessea conexată cu ideea de castitate, de asceză — componente esențiale ale destinului poetic: „Sînt solitudini unde curg fîntîni / Din munți înfăldurați în hermină castă — / Fîntîni încropite ce nu mai adastă / Alipirea buzelor prin muselinul ud, pe sîni" *(Dictamul).*

Solitudinea și castitatea atrag însă incestuosul păcat narcisian: „Numai narcisele dorindu-și adormirea / La sînii tăi de albeață cosîngeană, curînd / Îmi pregătesc incestul: din filtrul lor blînd / Să mă simt „Narcis" frate cu-oglindirea" *(Incest).*

Castitatea — asceză spirituală dureros acceptată — este umilința pentru om, dar înălțare pentru artistul creator care solicită îngăduința semenilor, după trecerea lui în lumea esențelor imuabile, rugîndu-i pentru îndeplinirea unui străvechi ceremonial idolatru: „Că la moarte, foarte mă va umili / Înhumarea mea care albă va fi, / Alternînd prohodul cu marșul nupțial! / Atunci, miloși, la sînul ireal, / Să-mi furișați o piatră de-un negru auster, / Cum idolatrizau, svîrlită din eter, / Marii străbuni; să-mi ție de urît — / Talisman din cerul meu posomorît!" *(Autoportret).*

Dincolo însă — în lumea umbrelor — poetul năzuiește spre „rătăcita pîrtie" din „piscurile albe", unde-l adastă, poate, „crinul postum" — răsplată pentru anii de asceză și solitudine, de aprigă zbatere între ispitele efemerului și tenațiile sempiternului: „Înseratu-s-a . . . înoptatu-s-a / Drumul tău și-al robilor n-are răspîntie / S-atingă-n piscuri albe rătăcite pîrtie / Unde-un crin postum te poate adăsta?" *(Preludiu).*

Castitatea și solitudinea ascetică își află răsplata — în concepția poetului — prin încorporare postumă, de aspect funerar, în armonia elementelor cosmice: „În larguri cu făclii întoarse-n jos / La îngroparea mea, pășit-au, în rînd, / Alba ceară-a iernii în chip de înger blînd / Și viforul cu gesturi de mare virtuoz". Îngerul blînd al iernii — personificare a castității — îi șterge „obrajii viscoliți" (semn al înfruntărilor și refulărilor interioare), într-un gest de suavă intimitate, respins cît timp a fost în viață, suspectat de efemeritate, iar viforul (căruia îi corespunde, în lirica eminesciană, „al mării aspru cînt") intonează melancolic o melodie funerară „pe-o singură strună" (straniul fiind mereu prezent): „Precum dintr-un altar răspunsuri, în zori / Purtate de robii unui lanț de sori"... Aspirația poetului spre nemurire prin artă se realizează astfel numai prin și după moartea creatorului, care plătește pentru aceasta în viață fiind prin refularea continuă a ispitelor efermerului (dionisiacului). Refularea devine la Stolnicu simbol al armoniei, realizat prin imaginea apelor captive, din *Apoteoza apelor:* „Apele captive-mi sînt dragi / Tot mai ne-nvolburate apele"... Ceva mai mult, poetul se transformă în paznic al acestor stranii ape (o reminescență poate a apelor primordiale?), ce-și aruncă „poduri de vis": „Nopțile-n dig adumbrit mă prefac / Eu, în lungul limanului, de pază / Și șarpelui cînd rece mătase ondulează, / Îi frîng pe ochii verzi azimă de mac" — trăind voluptatea eleatică a solitudinii: „E-o voluptate gîndul că nu mai sînt regi / S-asvîrle cupe din Thule în unde, / Să-mi tulbure smalțuri profunde, / Ori fericirea netezimilor întregi".

Între tentațiile efermerului se află și iubirea, care poate fi însă transfigurată prin artă în element component al sempiternului. De aceea, la Stolnicu iubirea este concepută prin perspectiva depărtării care nu mai tulbură apele ideale, eleatice, ale sufletului: „În Siberia mea, unde-am să sparg / Ghețarii să-mi spăl chipul satinat, / Te voi vedea schimbată din pal în catarg / Ori poate în umbră de pinguin îndurerat" *(Metamorfism).* Atrasă prea mult de efemer, tentată de bucurii pămîntene, ferindu-se de lumini perionice, femeia apare în poezia lui Stolnicu (de altfel

ca şi în lirica eminesciană), ca pretext al imputării pentru imposibilitatea ei de a intui adevărata iubire a creatorului de artă cît timp acesta este în viață: „Tîrziu voi străluci destul pentru-a fi uns / idol de bronz în vreun fanatic Răsărit, / Dar tu vis artic, nu îmi vei mai fi de-ajuns / Lipsind voluta vie-a dansului rărit! / / Și prea tîrziu nimbat în fulger dur, / Îmi vor împuia şerpii în ochii cavernoși, / Fragmente mistice din fostul tău contur, / Și şerpii-mi vor aduce norod de credincioși“ *(idem)*.

Femeia iubită este în poezia lui Stolnicu apariție virginală, în preajma căreia poetul desfăşoară „o cometă de culori“ (element peren), fără a produce schimbarea dorită, fiindcă aceasta este atrasă de „tutunul părului“ ei (simbol al efemerului): „Iar tu îndrăgeşti mereu, liniştei ostrovul, / Tutunul părului tău cultivînd“ *(Virginală)*. În altă parte, motivul părului, apare ca o ispită supremă: „Iar părul tău în stare să surpe o ramă / cu bogății de aur mai greu înmiit / Decît zăpeziu-ți trup în vis topit / Cumpăni-va luntrea să plutim fără teamă“ *(Invitație nautică)*. În general însă, în cadrul primului volum, femeia este simbol al frumuseții spre care poetul aspiră, mînat de aceeaşi nepotolită sete a formelor perfecte: „Aicea femeia-al cărei păr bea / Din fructu-aprins al feței galben cidru tare, / Se smulge somnului şi-ascunsă de soare, / Toarnă uleiuri parfumate pe ea“ ... Frumusețea femeii adorate dăruie „culoare fără prihană“. Au dispărut deci elementele efemerului. Frumusețea femeii este copia unor modele eterne: „Trupul ei ca şi-un tezaur gotic, / E copia unor phoenixi din timpi anonimi“ *(Rara avis)*.

Una dintre pozele afişate ostentativ de poet (în spiritul tradiției romantice) este şi aceea a imputării nimbate de un suveran orgoliu, despre care am mai amintit. De pe poziția regală a solitudinii populate de elemente astrale, („Am pe lîngă tron planetele şi sorii“), poetul solomoneşte pe necredincioasele femei: „Lătrarea mea le-aseamănă cu Luna“, imputîndu-le neputința de a se desprinde din plasa efemerului: „Un pumn înveşmîntat în roşu marochin / I-amenințare pentru-un zeu! / Pumnu-i răsăriteanul somn al meu / Și-mi stoarce sub unghii noițe de rubin“ *(Insomnie)*.

Uneori, efemerul devine tiranic, agresiv tînjind să mînjească esenţa creaţiei. În faţa invaziei de efemer în domeniile elevate ale ficţiunii ideale, simţindu-şi puterile împuţinate, poetul imploră ajutorul lui Ormuz „s-alunge sutaşii de smoală care umblă, / La ceruri noi, să bată prunelele din junglă — / Şi la un nou Saturn, de la crotali, inele!" (Admirabilă personificare a lumii aparenţelor invadatoare — esenţe ale efemerului!). Pentru îndepărtarea acestei invazii de efemer, poetul recurge şi la practici magice: „Am pus nisip mortuar să li se-ntipărească / Ghiara, s-o pot arde, într-o solomonie — / Dar ei l-au spulberat cu nările-n pustie! / Dă-mi tu nisip mai greu, din clepsydra cerească!" *(Exorcism)*.

Efemerul se învesmîntă însă şi cu puteri apocaliptice, vizînd distrugeri cosmice, batjocorind într-un hohot satanic pretenţia la nemurire a lucrurilor create de mîna omului şi chiar a „de lumi — Făcătorului", ca în strania poemă *Dans în taifun:* „Lumi de smalţ şi privire adîncă, / Lumi de culoare care detună, / Lumi de-azvîrlire-a vieţii spre Lună, / Pierite şi din ambră şi din stîncă! / / Oricît de apăsat prin voi putu să umble / Sau vaporos v-atinse pasul, / Orişicîte roze v-a-mprumutat Şirazul, / Ori şuiere de patimă gurile din jungle, / / Taifunul a vroit mălai de cranii, / S-a răzbunat cu pălămidă-n veacuri, / Schimbîndu-vă-n Sahare şi hugeacuri / Leşietice ca vinul de împărtăşanie". Eternă peste toate — în urma acestui cataclism universal — rămîne doar moartea: „Să bată moartea-n Lună ca-ntr-o tamburină / Şi să dansăm prin tot nisipul norului, / Între noi cu leşul „de lumi-Făcătorului", / Pe fulgeru-unei coase în veci fără rugină!" Arta se dovedeşte totuşi mai tare ca moartea, întrucît este capabilă să-i încorseteze esenţa în forme care să dăinuie atîta vreme cît însăşi moartea îşi află o justificare. Poetul imaginează chiar ceva mai mult: dăinuirea cîntecului chiar în lumea tăcerii veşnice: „Fără apariţii aeriene / Şi vorbe, cîntecul trece / Pe dinţii orchestrei de piane / Aşezată noaptea-n iarba rece; / / . . . Şi nu sînt evantaiuri fiindcă nu sînt staluri; / Şi nu-s păpuşi fiind lumină / Doar de la stele; concertul în valuri / Ne-aplaudat, continuă-n surdină. / / Dar ale cui glesne-apasă-n pedale / Şi-n ochii cui se uită afun-

dele orbite? / Hîrcele goale / N-ar șopti-o nici de-ar fi strivite" . . . *(Dans macabru)*.

Opera poetică a lui Stolnicu este pe tot parcursul ei o continuă denunțare a perisabilului, o luptă necurmată cu aparențele efemerului care se insinuează perfid și invadator peste tot. Este totodată un îndrumător pe cărările spinoase ale frumuseții, ale perfecțiunii. Este mărturia patetică a unui destin aprig, dar luminos, nealterat în esența lui. Simion Stolnicu este — am putea spune, fără teama de a greși — poetul unei teme unice urmărită pe toate fețele și din toate unghiurile posibile — tema destinului poetic, căreia i se subsumează toate celelalte: iubirea, moartea, luxul. În legătură cu această temă, poetul surprinde în forme originale de artă contradicțiile esențiale ale personalității artistice: tentația efemerului și opoziția eternului.

În cel de-al doilea volum al său, *Pod eleat* — dezbaterea filosofică și estetică este reluată într-o modalitate nouă, a narației, ca la Rimbaud. În viziunea poetului, podul este simbolul perfecțiunii, al valorilor sempiterne, imuabile, iar apa peste care se arcuiește semnifică efermitatea acțiunilor umane. Poetul mărturisește că podul s-a numit eleat, prin paradox, el simbolizînd o făptură . . . generoasă în bine și rău, care nu poate fi surprinsă în întregul ei dinamism fără margini: „Neputîndu-ne mîngîia mișcarea ei la infinit, nu putem concepe perfecțiunea decît în imobilitate în cerc închis. Această stare a lui de drept se impune rațiunii, pe cînd simțirea înregistrează starea de fapt, mișcarea cosmică, fecundă, frămîntarea. Din aceste puncte de vedere, podul este dual, avînd o temă tradițională; pe rînd este deci Divinitate și Moarte, înfățișat sub aspectele incoerente ale visului" (cf. *La școala muzei franceze*, în *Bulletin de la Société des étudiants en Langue et Litterature française*, nr. 1, 1937, p. 23—24). Reținem din mărturisirea poetului numai încercarea de transpunere a luptei dintre efemer și etern pe planul filosofic al dualității: simțire, rațiune, cum și explicația că podul este înfățișat sub aspectele incoerente ale visului. De aici, decurge și aparenta incoerență a poemului, care în prima strofă prezintă podul ca simbol al cunoașterii, prilej de trecere într-o nouă stare în care lucrurile să-și dezvăluie esențele. Starea

la care face aluzie poetul este un fel de transă onyrică, în care podul îi pare cînd „Unghi spart în infinit“ sau rinocer căruia un colibri îi ciugulește viermuși de gînd. Poetul trece peste pod „împovărat de jerbii“ beat de parfumuri. Acestea-i erau singurele bunuri, deoarece își jucase fantezia la o ruletă cosmică, deservită de crupieri-aștri. El are impresia că melcii podului i-au crescut pe timpane (aluzie subtilă la melcul urechii?). Podul îi pare „beat de încremeniri inumane“ și — ca-n creațiile folclorice „în albia sonoră deschide șapte porți“ . . . Poetul năzuiește să smulgă „nestemata namilă“ (acesta se pare a-i fi țelul esențial), fapt pentru care ascunde orga în piatră spre a îmblînzi litofage.

Podul este văzut în mai multe ipostaze: el este „pod fără dare“ (Vl. Streinu a insistat pe larg asupra acestui fragment), dar este și „aeroport de îngeri și hulube“. Podul reprezintă în această ipostază eternul. El este însă mereu pîndit de dintele efemerului, deoarece pe el stă „umbra ce-a văzut reversul selenar“ — admirabilă personificare a Morții: „Podul i-ar bea sîngele ca unui buratic / Dar brațele lui sînt șerpi ținuți în spirt“ . . . Moartea rămîne însă o permanentă amenințare, planînd mereu asupra podului.

În legătură cu aspirația podului spre eternitate urmează clamarea unei concepții estetice: „Vreau poemul hoinarilor ce scuipă de pe pod, / Narciși privindu-se-n curcubeie salivare“ — care pare a contrazice tot ceea ce poetul crease anterior, în realitate sperie numai aspectul lexical temerar, căci de fapt hoinarii reprezintă simbolul nevinovăției, al castității agresive. Acest lucru se lămurește puțin mai departe, în strofa în care Apolodor — celebrul constructor de poduri — este implorat să zidească și în pieptul lui, precum în arcadele podului; „cicluri sfîrșind cu vorba stele“ — adică putința de a scrie și el o nouă *Divina Comedia,* deoarece — așa cum se arată mai departe — și pe pămîntul valah s-au copt condițiile pentru o asemenea operă: „Un rîu de iad e gata-n valah terțiar; / În industrii, oftatul sculptorilor din păcuri — / Pe dîmburi, să nu știu de-s potolite focuri, / Ori ocolite-n vîrstele-mi cu glesne-nfipte-n jar“. Nu oricui îi este dat să realizeze o asemenea gigantică operă. Este deplînsă deci

condiţia rîurilor mici — metaforă pentru poeţii minori — care n-ajung să iasă din propria matcă, prea îngustă pentru a permite apelor să atingă tălpile divine ale artei adevărate. Şi aceştia însă pot să se realizeze în limitele personalităţii lor: „Plîng rîuri mici că sînt improprii de maree / Şi n-au să svîrle unde la tălpile cereşti! / De nu poţi fosforul marin să-l legiueşti, / Trezeşte-n temelie geamătul de fee!“ Celui încrezător în destinul său i se pregăteşte însă „în valah terţiar“ o altă cale: „Jepii-ngenunche pe-altitudini de meninge, / Cirezile boite simulează calvaruri“ (situaţie similară cu a lui Dante căruia i se permite iniţierea în tainele de dincolo de Styx!). Cînd imaginile eterne sînt tulburate de apariţii efemere, se intervine categoric pentru a împiedica profanarea: „De ce lăsaţi să meargă-un tractor pe catedrală / Şi bicicliştii goi printre domuri suave?“ — poetul dorindu-se integrat *in aeternum* într-una dintre firidele podului: „În porfir mai este o firidă goală?“ Orgolios, îşi descoperă veleităţi de sculptor oniric: „Cine mă cuprinde c-un baraj de nimfe? / Din sloiuri voi dura cariatide pioase . . . / Pontoane de fosfor peste rotiri de limfe, / Vreau să vă-nnod cu mătase“ . . . În acorduri muzicale magice totul împietreşte apoi sculptural lîngă podul permanenţelor. Peste toate — ca şi-n poezia eminesciană — stăpîneşte doar Selene: „Sînul ei acum i-actinie şi rază / La podul eleat, la inimă, la gene“ . . .

Nu numai poezia, ci şi cîntecul este prilej de evaziune din efemer. Este deci implorat pe ton de rugă „impresarul de smoală cu morfină-n copite“ să-l smulgă în trăirea extazului melic, cînd va fi smuls din contingent de lăuta fermecată (fără ugere): „Smulge-mă din insula în drapuri ameţită, / Smulge-mă din radă lăută fără ugere, / Vreau tartina mea de crepuscul şi ducere, / Impresar de smoală cu morfină-n copite!“ *(Melo).*

În *Simfonie-n Muntenia,* poetul îşi clamează biruinţa asupra contingentului, prin încorporarea în universal a specificului naţional: „Fiu matutin şi alb din Piatra Arsă, / Am încleştat mîna lui Dumnezeu, / Să nu-nchidă zodii în senin jujău / Şi mi-am pus catifeaua de tumul, întoarsă. // Răzbii prin bolniţe la stihul-cnezat / Ce-l rumegară melcii dormiţi lîngă drepte / În cochilii turnate pe matostat la sceptre, / Şi-un steag de chitină spre mare-am vîn-

turat!“ Tonul este oracular, cum descoperise Călinescu încă în *Punct vernal*, poetul părînd a oficia psalmodic, declarativ. Esențial ni se pare în această nouă ipostază descoperirea că eternul în artă se înveșmîntează totdeauna în culorile patriei natale. Se pare că la postularea lirică a acestui principiu de estetică ajunsese prin intermediul lecturilor italiene (îndeosebi Dante și Foscolo). Pe aceeași poziție se află și în *Cîntec pentru mătreața bradului*, în care se face aluzie la povestitorul cel mai specific național (după cum în *Pod eleat* făcea aluzii la Dante): „Bradule negru, negru doar cu numele, / Iezii lui Moș Creangă sînt în așteptare / Să le dai sgărdițe crepusculare — / Tu șoptești: — Întunericul mai repede afume-le“ . . .

O aluzie la destinul poetului este și *Viața lupului*, una dintre cele mai frumoase piese ale celui de la doilea volum, în care este vizibilă și acea articulare periodică la care se referea Șerban Cioculescu. Lupul — ca și la Vigny — este un simbol dramatic al zbaterii aspre: „Lingi, dintre stînci, săgețile de-azur spre vîrf orar, / Muști cîrjele de ghiață irealilor nunții, / Cu părul năpîrlit înfunzi orgile zării, / S-aștepți o botniță divină de mărgăritar“. Puterea de transfigurare este harul divin al poetului, orgoliul său: „Dați bolovani să-nghit, să-i scuip schimbați în sturzi! / Mă subțiez noaptea bold paielor din cer / Și greier sub traverse de linie moartă, / Mă strîng, de-și pun străbunii ochi de orologieri “*(Șisturi de sunet). Legat*, poezie amplu analizată în critica dintre cele două războaie este — după noi — o altă scenă din aceeași dramă a poetului în luptă cu potrivnicia veșniciei și cu tentațiile efemerului. Destinul poetului valah este mai aspru chiar decît al lui Villon: „M-a blestemat un Peleș captat de Acheron, / Drept închisori avui prăpăstii din Bucegi / Am vrut să fur Colegiului de Toamne un filon, / Dar n-am găsit un unsprezece norocos în regi!“ Ca și *Testamentul* villonian, *Legatul* lui Stolnicu este străbătut de același dureros simțămînt al fugacității existenței: „Fugii pe drumuri strîmbe să nu văd beglerbegi, / Porumbă neagră-n suflet, la față tăbăcit, / În van ard cu nitratul de vis păcate, negi, / Arșița și frînghia mă cer nespovedit!“ Își descopere o similitudine de destin cu Villon, ca și aceasta socotindu-se printre poeții damnați, aspirînd mereu spre puritate: „Și eu lipii urechea

pe resturi de zăpezi, / Chipuri în mătase din prapur medieval, / Ringale și Ruxandre, să reunduiez"... Sînt puse în lumină condiții pe care a încercat să le transfigureze de specific național: „Răsucitu-m-am cu prinții unui mod pastoral; Tînjii după-o tonsură și-un aurit pocal, / Sătul de lutul ars, de plită și mujdei / Și gata să-njghebez un ordin lilial, / Lovitu-m-am cu fruntea d-un prag de corbi și stei".

Urmărind cele două volume antume ale lui Simion Stolnicu, ne-am putea da seama de faptul că poetul este preocupat de o temă unică: a destinului poetic ale cărui laturii contradictorii sînt: aspirația spre nemurire și tentația efemerului. Acestei teme de bază îi sînt subordonate toate celelalte motive! Moartea, iubirea, voluptatea sau luxul, de care au vorbit unii sau alții dintre criticii din perioada antebelică. În urmărirea cu tenace consecvență a acestei teme, poetul a realizat o adevărată biografie spirituală a artistului, mai bine zis o confesiune lirică, avînd caracterul de Bildungslyric, adică de tablou al personalității creatoare. Tema personalității creatoare în lirică a fost foarte mult exploatată de către romantici. Prin cultivarea cu insistență a contradicțiilor între care se înscrie personalitatea creatorului, Simion Stolnicu este și el un romantic, un romantic întîrziat — așa cum bine l-a surprins Șerban Cioculescu. Prin expresie și prin atitudine el este însă un modern, cultivînd cu insistență expresia încifrată, izvorînd din cultură sau din sintaxă. Poeziei sale din această perioadă i se potrivesc asprimile somptuoase care coexistă cu dionisiacul conținînd atît elemente de simbol al eternității cît și elemente negative ale efemerității. Arta sa constă tocmai în lupta pe care o duce pentru încorporarea negativului în armonie. Modurile lirice după cum am putut să vedem, sînt: chemarea în care se încadrează și interogația, clamarea, anunciarea cărora le adaptează o sintaxă sprijinită pe simbol.

După 1945, în poeziile rămase postume, selecționate și adunate într-un volum intitulat *Șerpuiri între lut și torțele de aur* tema de bază a întregii sale vieți revine iarăși obsesiv, alături de teme noi care însă nu se îndepărtează de țelul estetic primordial. Atitudinea și expresia

capătă în această fază o limpezime de cristal. Poetul a ținut seama de obiecțiile întemeiate ale criticii, evoluînd în sensul realismului clasic, a părăsirii oricăror urme de schematism, desferecîndu-se aproape total de ermetism, după ce îl epuizase de tot ce era esențial, îndreptîndu-se spre o categorică articulare periodică, reînnodînd firul sporului de claritate semnalat de către Șerban Cioculescu în 1935 în prezentarea *Podului eleat*.

Scanned with OKEN Scanner

DESPRE POEZIA LUI ION ALEXANDRU

Primul volum al lui Ion Alexandru *(Cum să vă spun,* E.p.l., 1964) dezvăluia un temperament poetic înrudit structural de al primilor filosofi antici uimiţi de armonia celestă, bucurîndu-se de aflarea principiului unic din care izvorăsc toate. La Ion Alexandru, principiul raţional primordial pare a fi — la fel ca la Thales — apa, căruia pe plan afectiv i-ar corespunde sentimentul mării — simbol al nesfîrşitului şi al eternităţii: „Mare vis de Prometeu, / Ce mă-nhumi în somn mereu!“ Sentimentul mării se împleteşte însă cu iubirea, concepută ca presentiment al împlinirii: „Somnul meu e numai corăbii / Visele tale numai ape, / Vîntul continuu ne mînă / Ţinuţi de aproape. // Eu duc pădurile toate cu mine. / Tu ceru-nstelat şi o zare. / În curînd, în curînd, nerăbdători, / Vom ajunge la mare“. Marea este deci început, dar şi ţel final spre care se îndreaptă toate ... Poezia — în această ipostază este stare de graţie, în care ideile prind aripi. Motivul zborului nu e lipsit de implicaţii estetice în poezia lui Alexandru: „Deodată pornit, zborul mă arde. / Pînă unde voi răzbi, pînă unde? / Neînduplecat gîndul întreabă, / Aripa vîjîind răspunde“. Zborurile cosmice — asociate îndrăznelii creatoare — îi relevă starea esenţială a cunoaşterii lumilor astrale — dematerializarea, imponderabilitatea, care prezintă însă certe apropieri de impersonalitatea emoţiei artistice: „Şi eram numai omul pur / Din ceea ce sînt. / Cum să vă spun! / Eram trupul meu omenesc / Fără pămînt“. În această ipostază — pe care am numi-o contemplativ- epicureană, poetul cîntă bucuriile elementare percepute senzorial, unicitatea şi ireversibilitatea acestora: „Beau lapte din şiştar şi mă cuprind fiori, / Că prea-i bun laptele şi proas-

păt — cum să spun. / Parcă beau soare amestecat cu nori, / Sînt zeul tinereții ce-n lapte mă răzbun". Se străvede din acest prim volum și încercarea de încorporare artistică a tradițiilor și miturilor populare în forme de expresie moderne. Astfel, poetul e impresionat de taina nașterii — această „sfîntă întîmplare", dar realizează și tablouri rustice și unele admirabile pasteluri impregnate de lirism *(Ploaie, Cîntec, Lună nouă)*, cum și poezii de sondare autobiografică, de introspecție: *La zece ani, Autoportret* etc.

Cel de al doilea volum, *Viața deocamdată*, (Editura tineretului, 1965), face saltul de la uimirea contemplativ-epicureană la atitudinea reflexiv-carteziană — poetul aflîndu-se, după cum singur spune, la „vîrsta îndoielii". Se reflectă în poezia sa de acum primele dureri ale cunoașterii, tentația spargerii tiparelor tradiționale. Poetul nu se mai mulțumește cu trăirea bucuriilor senzoriale, cu năzuința spre împlinire, pășind pe cont propriu pe drumul marii aventuri. Simbolul care ilustrează această nouă ipostază este cel al Teribilului actor, care îndrăznește gestul descătușător al spargerii tiparelor: „... am spart cu pumnii decorul unui cor /și se născu în lume Teribilul actor". Ca și Cavalerul Tristei figuri, Teribilul actor înfruntă temerar platitudinea și eroarea, înrădăcinate în conștiință, încercînd să le depășească, dar se izbește ca de un zid de ignoranță *(Optior)*. În ziua cu eroarea se cere dîrzenia broaștei țestoase, care are o țintă precisă de la care nu se abate: „Îngropați-o în pămînt — cu unghiile ei de cîrtiță / va săpa cu vremea o galerie subterană / pentru mai departe". Iubirea nu mai are caracter de năzuință, ci de pasiune evidențiată prin contrarii: „Și dorul mi-e invers. Mi-așa de dor / De tine cînd mi-ești foarte aproape / De-aceea am hotărît ca între noi / Să bată veșnic vîntul și mai multe ape". Sentimentului mării i-a luat locul cel al eternității, prin contopirea în lucruri, prin legătura indestructibilă cu cei de sub pămînt: „Și izvorăsc din pieptul strămoșilor / izvoarele eterne. Și vremea / ne face una cu pămîntul". Inițierea în tainele vieții are caracter de ritual *(Și iată)*, determinînd schimbarea de atitudine: de la bucuria uimirii primordiale la amărăciunea cunoașterii legilor, dintre care tiranică și eternă este cea a trecerii, a

Scanned with OKEN Scanner

devenirii. Cîteva imagini ilustrează această stare de suflet: „Ieșea fumul încet pe hornuri ca viața"; sau: „vremea-i tulbur fierăstrău"; și: „Supți de pămînt și bombardați de cer / Ne căutăm un înveliș pe lume. / O, valurile vremii cum se repetă reci / legînd mereu de nume un prenume" *(Episod)*. Interesantă este și tema artei poetice. Actul creației artistice este interpretat ca o corrida „pe-o plajă / de toamnă, la mare". Poezia este toreadorul, iar poetul sălbaticul taur. În această luptă sinceră, fără vicleșuguri, biruitoare este poezia care dăinuiește peste moartea creatorului.

Infernul discutabil (Edit. tineretului, 1966) reprezintă în creația lui Ion Alexandru o nouă fază lirică — deosebită de cele ilustrate în primele volume. Asistăm aici la trecerea de la poezia edenică a bucuriilor terestre elementare percepute senzorial (din *Cum să vă spun)* sau de la poezia devenirii și ireversibilității (din *Viața deocamdată)* la o poezie ce exprimă sentimentul izgonirii din nevinovăție și puritate. Teribilul actor a tulburat apele prin gestul spargerii tiparelor și încearcă complexe de care pînă acum fusese străin. Sondarea adîncurilor îi dezvăluie taina predestinării poetului, izvor de tristețe, dar și de orgoliu: „Un altul în afară-mi pe măsură / nu există". În tratarea lui Alexandru, mitul oedipian — asociat destinului poetului, care și el ar fi un predestinat, ce se descoperă în însuși procesul de creație — capătă semnificații moderne. Poetul înlătură dilema lui *a fi* și *a nu fi*, elogiind existența — cu prețul oricăror tribulații: „De-ar fi să îți ucizi nu tatăl, / ci propria ta țeastă zdrobind-o zi cu zi / sau fiicei tale-n pîntec să-i otrăvești odorul, / tot să te naști, pentru a fi, a fi / Chiar dacă drumul duce nicăieri, / chiar de nu-i drum ci numai o eroare. / Eroarea însăși e un ce nebun / Cum vina mea mi-e stranie onoare".

Eroul liric alexandrian nu mai este un epicurean naiv și nici un cartezian, ci mai degrabă un nietzschean obsedat nu de mitul supraomului, ci de imaginea nefirească a tiparelor erorii din viață, denunțate uneori pe ton biciuitor, ironic-satiric, — ca de pildă — în *Inflație*, diatribă împotriva risipirii sterile, lipsite de finalitate: „Inflație de forță bărbătească, de mii de ori mai multă / colcăind de sterilitate, / spori de plopi, roiuri ireale în risipă, neclar închegate, / cu

cît e liniştea mai mare cu atît patima / vă stîrneşte în furnicare somnoroase / repetînd acelea goluri spaţiale, / oarbe halouri cariate prin carnea materiei; / nebuloase informe inventînd sexul opus / în cel mai nevolnic obstacol". Această atitudine de frondă se dovedeşte a fi o caracteristică funciară, izvorîtă dintr-o ancestrală etică ţărănească. Satiră împotriva înlemnirii, a inerţiei — *Ciuhele* este concepută ca un dialog polemic pe tonul unei superiorităţi dispreţuitoare, orgolioase: „Ciuhe de cîmp, sperietoare stranii, / oricît aţi sta de veghe — şobolanii / vă fură rodul de sub nas! / Şi vulturii se balegă în pălăria voastră — / Ce-i pasă ciocîrliei de-un crac caraghios / lipsit de cel mai elementar zbor?" Şi mai departe: „Înţelepciunea toată e să nu stai înlemnit, / Să ştie toată lumea că locului / pe veci eşti strîns în amorţeală. / Ciuhe bizare tipare monotone, / grîul e-n pîrgă, ce-aţi hotărît? / Eu vă dau foc la toate, zmintit cum sînt / de-o bună vreme, de nu se-aude / în cîrîitul vostru / măcar un zvon confuz / de mari schimbări". Aceeaşi atitudine polemică — de data aceasta împotriva obscurantismului, a ignoranţei şi a erorii — se întîlneşte în *Locul faptei.* Eroul liric alexandrian este un Danco modern care înfruntă stihii cu mult mai sălbatice, în lupta de dezvăluire a tiparelor erorii. Însăşi mama (aici origină a acestor tipare — Ursprung) apare ca o furie hiperbolică pedepsitoare a îndrăznelii: „Şi mama-nfierbîntată, cu poalele imense / cît un clopot, se crăcăna deasupra gropii / şi slobozi în valuri fumegînde / cazane clocotind de apă peste noi" (adică peste cei plecaţi „în căutarea raţiunii", pe cei tentaţi de chemarea faptei — atitudine deosebită de cea blagiană).

Poezia lui Ion Alexandru din acest ultim volum este o poezie a cunoaşterii sublim-tragice: „Cu aripile îngheţate în pomul cunoaşterii / se vădeşte o pasăre vinovată". Atitudinea lui nu este însă de pocăinţă, ci de revoltă luciferică. Poetul respinge edenul cunoaşterii şi introduce în viaţă ideea dezechilibrului, a contrariilor, care pun mai bine în lumină frumosul: „Cumpăna fîntînii — etern dezechilibru: / pentru a putea trage mai uşor cu respiraţia / ta muritoare de adînc într-o găleată / umedă — un lichid pur, plin de învălmăşeală / ca steaua de cosmos în care fierbem zilnic / durata somnului". Uniformitatea edenică

primordială este antiumană. Poetul demonstrează estetic o altfel de frumusețe — a contradicției, a unității contrariilor. *Peștii* este o poemă de originalitate deosebită, care pune în lumină tocmai această idee. E vorba de „marea noastră nesfîrșită" realizată din darul fiecăruia, în care sămînța peștilor „ce nu-și rîvneau puietu-n dușmănie" nu era tulburată de „ulii de apă, șerpi și rechini". Peștii din această mare nu aveau nici un gust: „pleoștiți la gust și fără nici o sevă / ca și cum molfăi țîța unui mort". Cînd în mare au fost aduși și „pești otrăvitori" și alte dihănii marine, situația devine binecuvîntată: „Șerpi de pradă, pești năzdrăvani / bine ați venit! / Iată-n culori cum defilează, Doamne! / în marea vieții mele și cum ocolesc. / Nervul se naște iar în canea molfăită, / cad pradă cei neputincioși, / țipă curajul în osul moleșit". Este evidentă străduința lui Ion Alexandru de a face din estetica contradicției etica prezentului, de a propune contemporanilor probleme de reflxie în legătură cu necesitatea luptei împotriva inerției (a ciuhelor, cum se exprimă el), a tiparelor erorii, legitimarea unei existente eroice rîvnind mereu — pe planul cunoașterii — „o cale nepermisă". Poetul denunță ca antiumană uniformitatea: „am nevoie de noapte / cum leul de cușca civilizației / pentru a-și dovedi sieși măreția libertății".

Se face evidentă în acest ultim volum și prezența unei conștiințe estetice zbuciumate de „neputința lumii", cu unele implicații dostoievskiene: „Un gorgan de pămînt / să se ridice peste mine, / un strat de întuneric / ori nori atît de deși; / cum unui șarpe veninos / zdrobiți-mi între pietre căpățîna / noapte de noapte licăr de stea / să nu mai simtă ochii mei! / Eu cred că am în cap sămînța / unor sori ce nu pot să-și rotească / nemurirea din pricina acestui / cerc compact de lut sudat în / focuri colosale". Aceeași atitudine și față de cuvînt, în *Cît infern*, din care desprindem năzuința, dar și durerea unei neputințe de spargere a tiparelor — de data aceasta pe planul expresiei: „Legat de ceafa mea ca hoitul de duhoare, / ești crucea mea cuvînt pe care sînt clădit" . . .

Desprindem din poezia lui Alexandru un aer proaspăt de înălțimi, o sete de perfecțiune și originalitate servite de un talent tumultuos, de cele mai multe ori nediscipli-

Scanned with OKEN Scanner

nat, dezlănţuit imagistic, contrariind gustul comun obişnuit cu apele edulcorate. Sînt imagini care încorporează idei atît de bine şi de neaşteptat realizate, încît capătă forţa de circulaţie a producţiilor paremiologice. De pildă: „Se-ndeasă geru-n vorbe ca cinstea în incest"; sau: „Cu coastele legate de gratiile zilei / curgem rotiţi cu scîrţîit profund / de patimile pămîntene; şi: „Colţi de lup sîngeră-n căpăţîna mea / şi vulturii îmi sug soarele din piept"; sau: „Norii se duc şi-n urma lor i-atîta linişte / că se văd anii curgînd din cer pe braţele incestului / în sexele pămîntului" (topica este totuşi blagiană). Esenţial este faptul că Ion Alexandru nu-şi trădează estetic nici simţirea şi nici convingerile. Gestul său poetic de o mare sinceritate izvorăşte dintr-o conştiinţă orgolioasă tocmai pentru că este ecoul acestei „tulburătoare vremi".

Scanned with OKEN Scanner

II

SCRIITORII ROMÂNI DESPRE SHAKESPEARE

Opera lui Shakespeare a început să fie cunoscută în țara noastră din al patrulea deceniu al veacului al XIX-lea. De altfel, acum apar și primele opere literare de valoare ale literaturii române moderne — care se constituie, în forma pe care o cunoaștem — către sfîrșitul veacului al XVIII-lea și începutul celui de al XIX-lea. Faptul că opera lui Shakespeare pătrunde și începe să fie cunoscută la noi aproape concomitent cu apariția și răspîndirea literaturii originale — încurajată de către *Dacia literară* — nu este lipsit de semnificație. Acțiunea de cunoaștere a operei lui Shakespeare progresează treptat, prefigurînd de pe acum interesele statornice de mai tîrziu. Shakespeare a reprezentat pentru scriitorii români care i-au cunoscut opera o culme către care au năzuit ei înșiși. În prima jumătate a veacului al XIX-lea, cunoașterea operei lui Shakespeare se realizează prin intermediul traducerilor germane și franceze și mai puțin prin intermediul direct al operei. Unii scriitori români au fost tentați să traducă în limba română unele din cele mai reprezentative opere ale acestuia. Prin intermediul acestor modeste traduceri Shakespeare începe să fie mai bine cunoscut în țara noastră.

Unul dintre primii scriitori români care este atras de opera lui Shakespeare și năzuiește s-o traducă în graiul nostru a fost Ioan Popovici Barac (1776—1848), autor al celebrei *Istorii despre Arghir cel frumos și despre Elena cea frumoasă,* scriere populară (apărută în 1801; ed. II-a, Brașov, 1809), cum și al unor prelucrări din literatura clasică greco-latină (*Odiseea* lui Homer și *Metamorfozele* lui Ovidiu), sau din cea orientată (O mie și una de nopți, istorii arabicești sau Halima, întîia dată traduse din nem-

țește ... Brașov, 1836—1838) cum și al unor traduceri din limba italiană și germană. Interesul pentru Shakespeare îi este trezit de lectura — în traducere germană a unora din operele acestuia. Este impresionat îndeosebi de *Hamlet* și încearcă și el o versiune românească. Traducerea sa, rămasă în manuscris, constituie totodată prima traducere românească din opera lui Shakespeare. În traducerea lui Barac această tragedie poartă titlul de Amlet, Prințul de la Dania, Tragedie în cinci perdele, după Shakespeare. Traducătorul, nu ne-a dat propriu-zis o traducere, ci o prelucrare după o traducere din germană. El și-a permis schimbarea numelor unor personaje și chiar intervenția în textul autorului. În traducerea lui Barac, tragedia nu se mai sfîrșește cu moartea lui Hamlet, ci prin încoronarea acestuia.

Ceva mai tîrziu, în Țara Românească, Heliade adresează tineretului îndemnul de a cunoaște marile opere ale literaturii universale. În 1846, în *Curierul românesc*, Heliade publică articolul *Început de biblioteci universale*, în care motivează traducerea celor mai de seamă opere ale umanității. La capitolul: Literatură — drame, Heliade înscria numele lui Shakespeare, după cel al lui Victor Hugo și înaintea numelor lui Schiller și Goethe. În această Bibliotecă universală, s-au publicat primele traduceri din literatura universală în limba română „dintre care unele într-o limbă curată și într-o traducere conștiincioasă", după mărturia lui Gh. Adamescu (*Istoria literaturii române*, f.a., p. 241). Tot aici a văzut lumina tiparului și prima piesă a lui Shakespeare, tradusă și tipărită în limba noastră. Este vorba de *Iuliu Cesare*, în traducerea căpitanului Stoica. Referindu-se la această traducere, Mihnea Gheorghiu scria următoarele: pașoptiștii aflaseră deci în drama lui Shakespeare cuvîntul unui „căuzaș" de nădejde" (vezi: *Un Shakespeare al oamenilor*, studiu introductiv la ediția de *Opere*, vol. I, ESPLA, 1955. p. 5).

În 1848, în tipografia lui Josef Kopaing apăreau alte două capodopere ale lui Shakespeare: *Romeo și Julieta* și *Othello*, în traducerea unui anume Toma Bagdat. Aceste traduceri sînt urmate de cîte o „consecuență morală" care constituie de fapt primele aprecieri critice în limba noastră

Scanned with OKEN Scanner

făcute de către un român cu privire la opera lui Shakespeare. Traducătorul considera în mod naiv că din operele lui Shakespeare se poate desprinde „o bună și frumoasă lecție de moral" și că, îndeosebi, tragedia *Othello* „cuprinde în sine moralul, înfățișîndu-ne primejdiile amorului peste măsură, ale ambiției din care ies mai multe și mai mari răutăți, și ale descrederii ce trebuie să avem în femei" (op. cit. p. 214—215). Titu Maiorescu afirma că aceasta ar fi „cea mai veche" dintre „puținele traduceri din Shakespeare ce le avem în românește" (Titu Maiorescu, *Critice*, 1866—1907, vol. III, Edit. Socec, 1928, p. 64). Este adevărat că traducerile lui Toma Bagdat au apărut cam în același timp cu traducerea căpitanului Stoica, traducere pe care criticul o ignora.

Sriitorii pașoptiști cunoșteau și ei cîteva dintre operele lui Shakespeare, fie prin intermediul unor traduceri franțuzești sau germane. Unul dintre aceștia, și anume Cezar Bolliac, în *Răspuns la articolul „Poezie"*, datînd din 1845, se referea la Shakespeare și Hugo, pentru a combate teoriile lui Boileau (vezi Cezar Bolliac: *Opere*, Editura de Stat, 1930, p. 59). În Ardeal, acolo unde se făcuse prima încercare de traducere a lui *Hamlet*, poetul Andrei Mureșanu emitea judecăți de valoare comparative asupra poeziei shakespeareene, pe baza cunoașterii operei acestuia, precum și a operelor altor scriitori englezi. Într-un articol despre *Artile sau măestriile cele frumoase*, publicat în *Telegraful român*, din Sibiu, poetul — după ce amintește de Ossian, scrie: „Către sfîrșitul veacului al XVI-lea, ieși pe tapet geniul cel mai mare poetic, cunoscut în toată lumea cultivată, faimosul Shakespeare, care aduse poezia engleză la o culme foarte înaltă" (apud Andrei Mureșanu *Poezii și articole*, E.p.1., 1963, p. 161). Mai departe, referindu-se la Gluck și Mozart, arată că „pentru muzică au fost tot aceea ce a fost Shakespeare pentru poezie" (op. cit. p. 162).

În alt colț de țară, dar cam în același timp, poetul C. Stamati (1777—1868), nu tăgăduia influența pe care au avut-o asupra sa cîțiva dintre marii scriitori ai lumii — printre care amintește și de Shakespeare. Poetul — care avea o vastă cultură literară — afirmă în *Precuvîntare la Musa română* (Musa românească, compuneri originale și

imitaţii din autorii Europei ... tom I, Iaşi, 1868), că a imitat pe marii autori ai Europei, care — la rîndul lor — s-au povăţuit cu înaintaşii lor: „Aşa dar Vergiliu în *Eneida* sa imită *Iliada* lui Omir; Ariosto s-a povăţuit în Rolando cu nălucirile Odiseei lui Omir; ... Voltaire şi Racine în tragediile lor au imitat pe Euripide, pe Sophocles şi pe Shakespeare; ... Lord Byron, în Dimonul său, a imitat pe Mephistofeles al lui Goethe; dar apoi Goethe în cîntecul lui Mephistofeles imită pe Shakespeare ..." (apud. N. Nicoleanu, V. Cîrlova, C. Stamati, publicaţie îngrijită de C. Bogdan-Duică, Ed. Minerva, 1906, p. 347). După teoria poetului, asupra oricărui scriitor se exercită influenţa înaintaşilor. El considera că cea mai fericită dintre influenţe este aceea a clasicilor universali. Referindu-se la Shakespeare, Stamati amintea numai de influenţa pe care opera acestuia a avut-o asupra urmaşilor.

După 1848, în primul deceniu al celei de a doua jumătăţi a veacului al XIX-lea, cititorii români au posibilitatea să cunoască în traducere tragedia *Machbeth,* traducere făcută de către un anume Băjescu, prima traducere a acestei opere în limba română. Cunoaşterea lui Shakespeare sporeşte în deceniul al şaptelea. Tot acum se constată şi primele influenţe ale operei lui Shakespeare asupra unor scriitori români. Unul dintre aceştia, Dimitrie Bolintineanu, cunoscuse cele cîteva traduceri în româneşte ale operei lui Shakespeare, iar în timpul exilului avusese probabil ocazia să cunoască şi alte opere ale acestuia în traduceri franţuzeşti. În poemul *Sorin sau tăierea boierilor la Tîrgovişte,* poetul este sigur influenţat de lectura lui *Faust* de Goethe şi a lui *Hamlet*. Aceste influenţe, din nefericire, nu sînt asimilate în mod creator, în dramele sale, (cinci la număr), scrise şi publicate între 1867 şi 1869, toate de inspiraţie istorică, se simte de asemenea influenţa lui Shakespeare. „În aşa zisele lui lucrări teatrale — notează D. Murăraşu —, Bolintineanu plagiază în chip naiv pe Shakespeare şi Hugo" (*Istoria literaturii române*, 1940, p. 238). Despre aceste drame, G. Călinescu afirmă categoric că „sînt atît de nule şi de bizare, încît nu suportă nici un studiu" (G. Călinescu: *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent,* 1941, p. 228).

Un scriitor aparținînd prin formație generației de la 1848, dar ale cărui scrieri apar mult mai tîrziu, este Ion Ghica, om cu o cultură multilaterală, care cunoscuse și opera lui Shakespeare. Într-una dintre scrierile sale din *Convorbiri economice*, apărută în 1863, Ion Ghica îl citează pe Shakespeare, socotindu-l drept cel mai reprezentativ scriitor al poporului englez: „Shakespeare — scria acesta — a format rațiunea și cugetarea englezilor, descriindu-le cu o putere neînțeleasă valurile și cutele inimei omenești, arătîndu-le consecuințile oribile ale patimilor neînfrînate" (Ion Ghica: *Opere*, vol. II, ESPLA, 1956, p. 16.)

Opera lui Shakespeare devine, începînd din deceniul al șaptelea, obiectul unor cercetări serioase. Unii dintre tinerii români care își făcuseră studiile la Viena și Berlin, vin aici în contact direct cu operele dramatice ale unor scriitori universali, fie frecventînd spectacolele de teatru, fie prin intermediul lecturii serioase a operelor. De o mare popularitate se bucurau în acest timp, în Germania, operele lui Shakespeare. În limba germană se realizase una din cele mai bune traduceri integrale a lui Shakespeare: cea a lui Wilhelm von Shlegel și Tieck. Era normal ca tinerii studioși aflați la Viena și Berlin să frecventeze teatrele unde se jucau piesele lui Shakespeare și să citească operele acestuia în traducerile aflate în acea ediție celebră. Reîntorși în țară, acești tineri încearcă să formeze un curent de opinie favorabil operelor lui Shakespeare.

Unul dintre acești tineri este Petre P. Carp, om politic și critic literar, care manifesta un interes deosebit pentru opera lui Shakespeare. (Este singurul scriitor român din acest timp care are în biblioteca sa opera lui Shakespeare în original și singurul care o citește direct în engleză). La începuturile activității sale, atunci cînd se pun bazele Junimii, în cadrul prelegerilor populare inițiale de către junimiști, va vorbi despre tragedia antică și modernă, referindu-se și la tragedia shakespeareană. Tot el este acela care sporește numărul traducerilor din Shakespeare. Prima sa traducere este *Machbeth*, tragedie care — după cum am arătat — mai fusese tradusă cu un deceniu în urmă de că-

Scanned with OKEN Scanner

tre Băjescu. Traducerea lui Carp a apărut în 1864. Este interesantă relatarea lui Iacob Negruzzi referitoare la lectura acestei tragedii în prima ședință a Junimii: „După mai multe întîlniri cu Carp, Pogor și Maiorescu, primii odată un mic răvășel de la aceasta din urmă prin care mă invită să vin seara la dînsul, unde Carp avea să facă lectură. El trebuia să ne citească traducerea tragediei Machbet în versuri. Față erau cinci tineri: Maiorescu, Carp, N. Burghele, acum secretar al Consiliului de miniștri, eu și Teodor Roseti pe care mi se pare că în acea seară l-am văzut pentru întîia dată. Deși Pogor, pe care toți îl așteptau, fusese împiedicat de a veni, lectura se urmă, și lucru ciudat: traducerea a fost găsită bună și plăcu la toți. Se făcură cîteva consiobservații, mai mult de detaliu, și eu m-am întors acasă, foarte mulțumit de acea serată literară. Mai tîrziu, de cîte ori am citit acea traducere, m-am mirat de lipsa de critică ce a domnit atunci în întrunirea noastră. Cum de nu ne-a lovit limba prozaică a traducătorului, în care reproduce pasagiile cele mai poetice ale lui Shakespeare; cum de am trecut cu ușurință asupra greșelilor ritmice care nu se mai numără, însfîrșit cum de am fost atît de indulgenți pentru toate neajunsurile lucrării. Poate că ceea ce mai ales a contribuit ca traducerea să cîștige aprobarea noastră a fost limba curat românească în care e scrisă și în special lipsa neologismelor cu care mai toți oratorii de pe atunci desfigurau limba noastră; poate asemenea că spiritul critic s-a dezvoltat mai tîrziu și treptat în societatea noastră literară. Oricum ar fi, în acea seară, se poate zice că a fost întîia ședință a Junimii, fără ca cei prezenți să fi gîndit încă la înființarea unei Societăți literare" (Iacob Negruzzi: *Amintiri din „Junimea"*, Ed. Cartea românească, f.a., p. 14—15). Am reprodus întreg acest pasaj, deoarece din el se desprind mai multe lucruri: mai întîi, felul în care este receptată o operă a lui Shakespeare de către membrii Junimii; apoi, prima critică ce se face unei traduceri de către unul dintre junimiști și în sfîrșit faptul că lectura acestei tragedii a contribuit la punerea bazelor acestei societăți literare, care — în deceniul al șaptelea s-a menținut ca o societate „exclusiv literară, în sînul căreia, cel puțin cîțiva ani, Carp a jucat un rol impor-

tant, dacă nu precumpănitor" (Eugen Lovinescu: *P. P. Carp, critic literar şi literat*, B.p.t., nr. 1539—40, Buc., f.a., p. 7).

A doua traducere a lui Carp este *Othello*, „dramă în cinci acte de Shak(e)spe(a)re". Un fragment din această tragedie apăruse în numărul pe martie 1868, al *Convorbirilor literare*, iar în numărul din 15 aprilie, acelaşi an, se anunţa apariţia acestei traduceri. Traducerea a fost făcută „probabil direct de pe original", cum notează G. Adamescu (op. cit. p. 362). A. D. Xenopol considera că „traducerea lui Othello de d-nu Carp e incomparabil mai bună decît aceea a lui Machbeth, tot de d-nia sa" (I. E. Torouţiu: *Studii şi documente literare*, vol. II, p. 16). Mult mai tîrziu, într-o scrisoare din 17/29 ian. 1877, adresată lui Iacob Negruzzi, Titu Maiorescu îi atrăgea acestuia atenţia asupra faptului că „între lucrările „Junimii" pe coperta *Convorbirilor* s-a uitat Othello de Carp" (I. E. Torouţiu şi Gh. Cardaş: *Studii şi documente literare*, vol. I, p. 7). Comentînd valoarea acestor traduceri, Eugen Lovinescu justifică lipsa lor de merite prin faptul că traducătorul „nu era poet şi n-avea cum să ne dea o traducere poetică" (op. cit., p. 27). La rîndul său, G. Călinescu notează următoarele cu privire la activitatea literară a lui P. P. Carp: „a făcut oareşicare critică şi a tradus Machbet şi Othello, însă rău" (op. cit. p. 383). Deşi privite din perspectiva prezentului, traducerile lui Carp au mari scăderi, nu trebuie să uităm că ele au contribuit totuşi la sporirea interesului şi a dragostei pentru marele dramaturg englez şi au constituit un imbold şi pentru alţi scriitori de a studia şi traduce din Shakespeare.

În deceniile următoare ale veacului al XIX-lea, acţiunea de traducere a principalelor opere ale lui Shakespeare nu înregistrează un ritm mai accelerat. Mulţi dintre admiratorii lui Shakespeare erau nevoiţi să apeleze tot la traducerile străine (germane sau franceze) şi rareori la originalul englez. *Hamlet*, opera cea mai remarcabilă a lui Shakespeare vede lumina tiparului într-o versiune românească abia în deceniul al optulea. Traducerea aparţine dr. Stern — de la care ne-au mai rămas şi alte traduceri — şi Titu Maiorescu o recomanda lui Iacob Negruzzi drept

Scanned with OKEN Scanner

„o traducere bunicică", într-o scrisoare din 24 nov. 1875 (I. E. Torouţiu, op. cit., vol. I, p. 3). Un an mai tîrziu, același se interesa într-o nouă scrisoare (marţi, 23 nov. 1876), dacă redactorul şef are de gînd să publice această traducere (idem, vol. I, p. 6). Adevărul este că această traducere n-a apărut în paginile *Convorbirilor*, nici în 1875 şi nici în 1876, ci abia un an mai tîrziu, în editura traducătorului. La apariţia ei, A. D. Xenopol avea să critice această traducere în *Convorbiri literare* (1877, XI, p. 276), pentru faptul că „ideea engleză este exprimată în româneşte în mai multe versuri decît în original". Se vede că alături de Carp, Negruzzi şi Maiorescu, Xenopol era un bun cunoscător al operei lui Shakespeare.

Am vrea să reţinem aici şi faptul că Shakespeare a fost cunoscut în limba română prin tragediile sale. Comediile care au atras mai întîi atenţia scriitorilor noştri, au fost *Visul unei nopţi de vară* şi *Femeia îndărătnică*, traduse în ultimul deceniu de către Haralamb C. Leca, de la care ne-au mai rămas şi alte lucrări. Adevăratul titlu al acestei comedii (în original *The Taming of the Shrew*) este: *Îmblînzirea scorpiei* (tradusă pentru prima dată sub acest titlu de către Dan A. Lăzărescu: Opere, vol. IV).

*

Titu Maiorescu a fost unul dintre cei mai profunzi cunoscători ai operei lui Shakespeare. În *Însemnări zilnice*, lucrare care cuprinde impresiile personale ale criticului, sînt menţionate chiar de la început piesele de teatru pe care le-a vizionat la Viena, în timpul studiilor la Theresianum, de la 1851 la 1 noiembrie 1855: „La *Burgtheater*, — notează concis criticul, — *Romeo şi Julia*, de Shakespeare. Foarte bine: Pustnicul, Iulia (Daun), Romeo (Jos. Wagner), pînă la scena în care *se tăvăleşte* pe pămînt" (citatele apud: *Însemnări zilnice*, publicate de I. Rădulescu-Pogoneanu, 1855—1880, Buc., 1937, p. 1). Se pare că aceasta a fost prima lucrare a lui Shakespeare pe care a cunoscut-o Maiorescu. În continuare, sînt menţionate alte drame pe care le-a văzut tot la Burgtheater: *Coriolanus*, *Antonius şi Cleopatra* şi *Richard III* (idem, p. 2). Mai tîrziu, în cel de al doilea caiet de însemnări, pe coperta căruia Maiorescu a scris: Jurnal 2, ian. 1857 — iulie 1859, se preci-

Scanned with OKEN Scanner

zează că autorul lui a trecut la citirea în traducere germană, a operelor lui Shakespeare: „De altfel, acum citesc Racine în original, Shakespeare în traducere". O zi mai tîrziu, la ora cinci și jumătate dimineața, nota: „Mai cetescu Timon V. Athen de Sh. și mai dorm apoi o oră" (idem, p. 57). Pe ziua de 7, termină această operă cu care se încheie lecturile sale din Shakespeare din această perioadă: „Finiiu Timon al lui Shakespeare; îl cunosc mai tot pe Shakespeare acum; mă apuc apoi de Goethe" (p. 58). Pentru Maiorescu, Shakespeare „e una din pasiuni" — notează Eugen Lovinescu în monografia sa despre Maiorescu, referindu-se la această perioadă: „nu numai că-i vede multe dintre piese la Burgtheater, dar îl și citește mereu" (E. Lovinescu: *T. Maiorescu,* vol. I, 1940, p. 36).

Mult mai tîrziu, un articolul *Contraziceri? Mic studiu de strategie literară* (1892), criticul își amintește următoarea întîmplare din anii cînd se afla student la Viena: „un compatriot de-ai noștri discuta cu alt compatriot despre valoarea lui Shakespeare, pe care o tăgăduia cu violență și după vreo două ore de discuție se constată deodată că aprigul critic își închipuie că Shakespeare este un poet spaniol". Maiorescu se referă la această întîmplare din anii studenției cu scop polemic, pentru a dovedi netemeinicia cunoștințelor adversarului său, Dobrogeanu-Gherea.

În calitate de îndrumător al societății literare „Junimea" și de critic literar al *Convorbirilor,* Titu Maiorescu va reveni deseori asupra lui Shakespeare, dîndu-l drept model de măiestrie artistică. În studiul *O cercetare critică a poesiei române,* publicat în *Convorbiri literare* în 1867 (1 martie, 15 iunie) și mai apoi în volum separat, în același an, Maiorescu afirmă că Shakespeare „este modelul cel mai perfect pentru tot ce se va chema vreodată fantezie de poet" (citām după ediția princeps: Iassi, 1867, p. 11—12). În continuare, se arată că acesta" se ferește pînă la exagerare de cuvinte abstracte și, dacă le întrebuințează, le punea totdeauna alăturea o imagine sensibilă". Mai departe face exemplificări din *Machbeth,* folosindu-se de traducerea lui P. P. Carp. (Citează, printre altele, din actul I, scena V, două versuri spuse de Lady Machbet; actul I, scena 7; apoi actul III, scena 1 și scena 4). Citează cuvintele lui Banquo, prin care acesta face o descriere a

Scanned with OKEN Scanner

vrăjitoarelor (actul I, scena 3), pentru a da exemple de epitete ornate, iar pentru a demonstra modul în care trebuie mînuită personificarea recurge tot la Shakespeare, fiindcă „și în această privință", „cea mai pitorească fantezie" o are tot Shakespeare (op. cit. p. 18). În același studiu într-o notă, atrage atenția asupra scenelor populare din dramele lui Shakespeare, care „cu tot cinismul lor", produc o profundă impresie.

În alt studiu al său, *Comediile d-lui I. L. Caragiale* (1885), criticul face aluzii la „dramele cele mai renumite care au încîntat și încîntă lumea spectatorilor". Printre acestea citează: *Othello, Hamlet, Henric al IV-lea* (partea 1) (Titu Maiorescu, *Critice*, vol. III, Ed. Socec, 1928, p. 62—6). Tot aici consideră — așa cu am mai arătat — că cea mai veche traducere din Shakespeare aparține lui Toma Bagdat. Criticul ironizează consequențele morale ale traducătorului.

În *Poeți și critici* (1866), criticul obiectează lui Voltaire incapacitatea acestuia de a înțelege dramele lu Shakespeare: „Voltaire a fost foarte capabil de a exprima lumea conform prismei sale personale, dar s-a arătat incapabil de a simți *exprimarea* lumii ieșită din pana lui Shakespeare" (idem, p. 77).

În corespondența lui Titu Maiorescu întîlnim adeseori referințe la opera lui Shakespeare. Astfel, într-o scrisoare din Helsingor, din 1890, adresată lui Iacob Negruzzi, Maiorescu îi comunica acestuia că a vizitat vestitul castel cu terasa pe care Shakespeare face să-i apară lui Hamlet spiritul tatălui său. Maiorescu reține cîteva date interesante despre acest castel, care „a fost zidit între anii 1575—85, și se vede că erau răspîndite prin Anglia desemnuri despre această construcție luxoasă". Tot aici menționează din memorie, însă greșit, că Hamlet este scris pe la 1596 (?)". În realitate, această tragedie a apărut în 1601 (I. E. Torouțiu: op. cit. p. 22, vol. I). Alte referințe se întîlnesc în corespondența sa cu S. Mehedinți (St. și doc. lit. vol. IX, p. 430), cu Duiliu Zamfirescu etc.

Pentru Maiorescu, Shakespeare a rămas pînă tîrziu una dintre marile pasiuni ale vieții sale alături de Goethe: „Operele lui Shakespeare și ale lui Goethe sînt toate pline de sarea înțelepciunii". Maiorescu este primul scriitor ro-

Scanned with OKEN Scanner

mân care nu numai că studiază cu seriozitate și profunzime opera lui Shakespeare, dar întreprinde totodată și prima acțiune demnă de menționat de amendare critică a unora dintre operele acestuia. Prin lucrarea sa critică a atras atenția cititorilor români asupra necesității de a studia opera unuia dintre cei mai mari scriitori ai lumii.

*

Un cult deosebit pentru „Shakespeare divinul" — cum îl numește într-un articol din *Curierul de Iași*, din 1876, are marele nostru poet, Eminescu.

Aflîndu-se la studii la Viena, ca și odinioară la Cernăuți, poetul este nelipsit, ca și Maiorescu, de la reprezentațiile Operei sau ale Burgtheater-ului. În *Amintiri despre Eminescu*, Teodor V. Ștefanelli își aduce aminte cum, pe un ger strașnic, în decembrie 1870, Eminescu tremurase cîteva ore la ușa teatrului unde se reprezenta *Regele Lear*, pentru a putea obține un loc (op. cit., ed. 1914). Acad. G. Călinescu precizează pe baza mss. 2257, f. 183, că Eminescu trebuie să fie cunoscut „foarte de timpuriu opera întreagă" (G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. II, Buc., 1933, p. 72—73). Este sigur că Eminescu a citit și cunoștea bine următoarele opere: *Coriolan, Timon Atenianul, Regele Lear, Hamlet, Henric al IV-lea, Furtuna, Visul unei nopți de vară, Poveste de iarnă, Cum vă place* — deoarece ele se află citate în diferite locuri ale operei eminesciene.

Unul dintre cele mai realizate omagii aduse lui Shakespeare se cuprinde în poemul *Cărțile*, pe care G. Călinescu îl descoperă și îl analizează primul, iar Perpessicius îl include în vol. IV de *Opere*, care cuprinde postumele (p. 239, 240). Deși a fost adesea citat și comentat, socotim necesar să mai reproducem și noi cîteva versuri din acest madrigal — cum îl consideră Tudor Vianu — din care se desprinde dragostea poetului față de „geniul divinului Brit", cum tot el îl numește în *Geniu pustiu:* „De-aș fi trăit cînd tu trăiai, pe tine / Te-aș fi iubit atît — cît te iubesc? / Căci tot ce simt, de este rău sau bine, / — Destul că simt — tot ție-ți mulțumesc. / Tu mi-ai deschis a ochilor lumine, / M-ai învățat ca lumea s-o citesc, / Greșind

cu tine chiar, iubesc greşeala: / S-aduc cu tine mi-este toată fala".

Eminescu năzuia să realizeze şi cîteva traduceri ale unora dintre cele mai cunoscute opere ale lui Shakespeare: *Hamlet, Regele Lear, Timon Atenianul.* In unele locuri ale operei sale se întîlnesc aprecieri critice care trebuiesc reţinute. De pildă, într-un articol publicat în *Familia*, din Pesta, în 1870 *(Repertoriul nostru teatral)*, referindu-se la dramele lui Bolintineanu, despre care am amintit şi mai sus, Eminescu scria următoarele: „... poate că n-a existat autor tragic, care să fi domnit cu mai multă siguritate asupra materiei sale, care să fi ţesut cu mai multă conştiinţă toate firele operei sale, ca tocmai Shakespeare; căci ruptura sa e numai părută, şi unui ochiu mai clar i se arată îndată unitatea cea deplină de simbolism şi de profunditate, care domneşte în toate creaţiunile acestui geniu puternic — Goethe — un geniu — a declarat că un dramaturg, care citeşte pe an mai mult de una piesă a lui Shakespeare, e un dramaturg ruinat pentru eternitate. Shakespeare nu trebuie citit, ci studiat, şi încă astfel ca să poţi cunoaşte ceea ce ce-ţi permit puterile ca să imiţi după el ..." (*M. Eminescu, Opere*, vol. I, ed. îngrijită de Ion Creţu, Buc., 1939, p. 429—430).

În acelaşi an, 1870, într-o scrisoare din Viena, care însoţea poezia *Epigonii*, pe care o trimitea lui Iacob Negruzzi, redactorul *Convorbirilor* ..., explica acestuia semnificaţia acestei poezii, referindu-se şi la Shakespeare: „Predecesorii noştri credeau în ceea ce scriau, cum Shakespeare credea în fantasmele sale; îndată ce conştiinţa vine că imaginile nu sînt decît un mijloc, — atuncea după părerea mea se naşte neîncrederea sceptică în propriile sale creaţiuni" (I. E. Torouţiu: op. cit., vol. I, p. 312).

Ecouri ale lecturilor din Shakespeare se întîlnesc adesea în opera sa. Acad. Tudor Vianu menţionează cîteva dintre acestea, ca — de pildă — referirea la „moşneagul rege Lear', din *Împărat şi proletar*, sau *Icoană şi privaz*, din ediţia postumelor. (Eminescu şi Shakespeare, în *Literatură universală şi literatură naţională*, ESPLA, 1956, p. 213—214, precum şi în *Studii de literatură universală şi comparată*, E. Academiei, 1963, p. 565—566). Eminescu

are marele merit de a fi arătat pentru prima dată necesitatea studierii profunde, nu a lecturii superficiale, a operei lui Shakespeare şi de a fi mărturisit că unul dintre cele trei izvoare la care s-a adăpat geniul său a fost opera lui Shakespeare: „Căci eu am trei izvoară, / Din care toată mintea mi-o culeg: /Cu-a ta zîmbire, dulce lină, clară, / A lumii visuri eu ca flori le leg . . ." (op. cit., p. 239),

*

Dintre prietenii lui Eminescu, Ion Slavici — el însuşi autor al unor lucrări dramatice, reeditate de curînd de către I. D. Bălan, îşi preciza propria sa concepţie despre dramă, prin referire la Schiller şi Shakespeare. Astfel, în 1876, recomandîndu-şi drama sa *Bogdan-Vodă,* scria următoarele: „Este o dramă românească, ce în fel şi chipuri nu are aface nici cu Shakespeare, nici cu Schiller, e, dacă îţi place, o şcoală rea, dar o şcoală deosebită, o şcoală fără viitor, dar o şcoală poporală!" (I. E. Torouţiu, op. cit., p. 277, vol. 11). Într-o altă scrisoare, de asemenea nota: „Şi în comediile lui Shakespeare nu cercăm caractere, ci spirit; în genere, ele au foarte mare asemănare cu farsele" (ibid., p. 189).

Slavici a fost unul dintre scriitorii români care a cunoscut atît dramele, cît şi comediile lui Shakespeare şi ne-a lăsat cîteva impresii întemeiate, mai ales în corespondenţă.

Alături de Slavici, marele realist-critic I. L. Caragiale, scriitor şi om de teatru, cunoştea şi el opera lui Shakespeare. Susţinîndu-şi concepţia despre artă, în articolul *Cîteva păreri,* Caragiale consideră că talentul este „puterea de expresivitate ce o au îndeosebi unii, pe lîngă iratibilitatea pe care o au toţi". Mai departe, arată că unele opere de artă ne impresioanează puternic, altele mai puţin sau foarte puţin. Aceasta datorită faptului că în aceste opere, care ne impresionează prea puţin, expresia bogată e goală de intenţie. N-a fost „potriveală" între ele. Un exemplu îl constituie *Hernani* a lui Hugo, care păcătuieşte prin manierism. Dimpotrivă, în *Othello* este o potriveală perfectă între vorbirea şi acţiunile personajelor. Această operă ne

Scanned with OKEN Scanner

impresionează deci puternic (Art. cit., în *Opere*, vol. III, ediție îngrijită de Paul Zarifopol, Buc., 1932).

Într-un pamflet, *O necuviință*, din 1893, amintește de admirabila feerie a lui Shakespeare, *Visul unei nopți de vară*, în care „motivul comic este rezultatul florii magice, pe care drăcușorul de Puck o dă pe la nasul mîndrei Titania. Zîna atinsă de parfumul fermecat, se orbește pînă într-atîta, că începe a adora pe gogomanul Bottom, al cărui cap, printr-o ironie a lui Oberon, a fost preschimbat într-un cap de măgar“ (în: *Opere*, III, ed. critică de Al. Rosetti, Șerban Cioculescu, Liviu Călin, E.p.l., p. 243).

În corespondența lui Caragiale (vol. VII, ed. Șerban Cioculescu, precum și în *Scrisori și acte*, E.p.l., 1963, p. 154) se întîlnesc dese referiri la Shakespeare, ceea ce dovedește interesul constant al scriitorului nostru pentru marele clasic englez.

*

Alți membri ai „Junimii“ citiseră de asemenea operele lui Shakespeare și ne-au lăsat aprecieri critice întîmplătoare despre marele dramaturg englez. Am mai amintit aici de interesul arătat operelor lui Shakespeare de către istoricul Al. Xenopol, care — ca și Carp — cunoștea unele opere direct din original. Ne-au rămas de la el citate în englezește din *Iuliu Cesar*. Pe lîngă critica traducerilor lui Carp, el ne-a lăsat și unele considerații asupra influenței lui Shakespeare asupra lui Samson Bodnărescu, în drama acestuia: Rienzi, într-o scrisoare din 1869 (vezi St. și doc. lit. vol. II, p. 55).

În corespondența lui Duiliu Zamfirescu schimbată cu Titu Maiorescu, întîlnim adesea referiri la opera lui Shakespeare. Astfel, Duiliu Zamfirescu socotește că „scriitorii cei mai senini și mai obiectivi, printre moderni sînt Shakespeare și Goethe“ *(Duiliu Zamfirescu și Titu Maiorescu în scrisori*, 1884—1913, ed. Emanoil Bucuța, Buc., 1937, p. 76). Într-o altă scrisoare din 1888, exclama: „Cît ești de sus și de senin Shakespeare, cu simplitatea vieții tale!“ (St. și doc. lit., vol. VI, p. 130). Este interesant de precizat aici că rafinatului Duiliu Zamfirescu nu-i erau străine nici sonetele. Într-o scrisoare către Maiorescu, din Orvieto, la 6 oct. 1890, scriitorul se referea la aceste sonete și la

Scanned with OKEN Scanner

discuţiile făcute în jurul celor două iniţiale W. H. puse în fruntea acestora. Zamfirescu ridiculiza opiniile esteticianului german Barnstroff care credea „că sonetele fiind o analiză filosofică în care Shakespeare se idealizează pe sine, iniţialele W. H. înseamnă William Himself (Wilhelm Insuşi)". Ironic, scriitorul nostru conclude: „Shakespeare să-şi dedice sonete sie însuşi!" (op. cit., ed. E. Bucuţa, p. 76—77). Totuşi dedicaţia volumului de sonete, unde se întîlnesc cele două enigmatice iniţiale, mai dă naştere şi acum la discuţii. Iată această dedicaţie din 1609: „Tho the onlie begetter of / these insuing sonnets / Mr. W. H. happinesse / and that eternitie / promised / by / our ever-living poet / wisheth / the well-wishing / adventurer in / setting / forth T.T. În româneşte traducerea acestei dedicaţii este următoarea: „Unicului inspirator al / sonetelor ce urmează / mr.W.H. toată fericirea / şi-acea veşnicie / făgăduită / de / nemuritorul nostru poet / urează de-bine-voitorul aventurier / pornind la drum / T.T. Comentînd această dedicaţie, Andrei Ion Băleanu consideră că dedicaţia nu aparţine lui Shakespeare, ci unui anume Thomas Thorpe (vezi: *Shakespeare — preliminarii la o traducere în româneşte a sonetelor lui*, în *Luceafărul*, nr. 4, din 15 februarie 1964).

La rîndul său, Barbu Ştefănescu Delavrancea avea o mare admiraţie pentru Shakespeare: „Dumnezeu şi Shakespeare!" — scrie el undeva (St. şi doc. lit, vol. V, p. 385). În ceea ce-l priveşte pe Vlahuţă, avem mărturii că scriitorul citise în întregime opera lui Shakespeare într-o traducere franţuzească. Ne spune aceasta N. Petraşcu: „Pe cînd făcea curte d-rei Ida Pagano, Vlahuţă primise de la mama fetei, franceză şi profesoară de franceză, pe întreg Shakespeare tradus în franţuzeşte. El şedea atunci în Podeni şi venea la liceu numai ca să mă ia de la un curs secundar. Ajunşi acasă, el îşi scotea ghetele, se suia în pat şi cu capul în pumni, îmi citea cu glas tare, pătruns de frumuseţea lui Shakespeare. Aşa am citit într-o primăvară pe Shakespeare întreg" (N. Petraşcu, *Biografia mea*, în St. şi doc. lit., vol. VI, p. CXXIII). Astfel se explică unele referiri (de pildă în *Onestitatea în artă*) şi chiar influenţe din unele poezii ale sale, asupra cărora va stărui pentru prima dată C. Dobrogeanu-Gherea. Astfel, analizînd poezia *Din prag*,

considerată drept „un monolog în versuri", Gherea stabilește o apropiere între concepția despre moarte a lui Vlahuță sintetizată în celebrul vers: „Nu de moarte mă cutremur, — ci de veșnicia ei", și concepția despre viață și moarte exprimată în celebrul monolog al lui Hamlet, din care Gherea citează cîteva versuri în original. Concluzia criticului e că Vlahuță exprimă „sentimentul modern de groază în fața morții" (C. D. Gherea: *Studii critice*, vol. I, ed. V, f.a., p. 210).

*

Dobrogeanu-Gherea a fost printre puținii critici literari din țara noastră care a cunoscut opera lui Shakespeare în original. Adeseori, criticul recurge la citatul original în limba engleză. El a aprofundat opera lui Shakespeare încercînd să-și întemeieze anumite concluzii critice pe baza analizei unora dintre operele lui Shakespeare.

Pentru a-și susține părerea că „arta ațîță în gradul cel mai înalt interesele reale . . . făcîndu-ne să uităm pe toate celelalte" — C. Dobrogeanu-Gherea recurge la trei exemple din Shakespeare: *primul*, se referă la *Romeo și Julieta*, care — după criticul nostru — va trezi o emoție deosebită mai ales în sufletele acelora „a căror iubire a fost nenorocită ca și a nefericiților înamorați din piesa lui Shakespeare"; *al doilea*, se referă la *Othello*, care impresionează în mod deosebit pentru faptul că aici autorul „zugrăvește patima geloziei, care roade mai pe toți și care este unul din interesele noastre zilnice"; *al treilea*, se referă la *Regele Lear* . . . (C.D. — Gherea: *Studii critice*, I, ESPLA, p. 28 — 29). În ce măsură aceste considerații își mai păstrează actualitatea, cititorul singur își poate face o idee.

Pentru a răspunde la întrebarea în ce constă moralitatea operelor lui Shakespeare, criticul anunță cîteva idei juste: „Shakespeare a analizat pasiunile omenești și ciocnirile între dînsele, a pătruns inima și sufletul omenesc, așa că a rămas neîntrecut atît de cei dinainte de dînsul, cît și de cei ce l-au urmat". Și în continuare: „Shakespeare nu pune pe eroii săi să dea pe față convingerile morale, nu le pune în gură învățături morale, nu pedepsește anume pe cei ce îi crede nemorali și nu răsplătește virtutea . . . Shakespeare nu ne dă lecții de morală, cu toate

acestea operele lui poartă pecetea neştearsă a unei înălţimi morale şi ideale, a unor sentimente omeneşti pînă la care puţini au ajuns chiar acum trei veacuri după ce a trăit marele artist". Pentru susţinerea acestor idei, criticul revine încă o dată asupra tragediilor *Romeo şi Julieta*, *Regele Lear* şi *Machbeth*.

Într-un alt articol, *Asupra criticii*, criticul aduce în discuţie problema respectării adevărului istoric în operele literare, luînd ca exemplu tot pe Shakespeare, „marele soare al poeziei", acest „colosal evocator de viaţă" (op. cit., p. 52—53). Criticul constată nerespectarea adevărului istoric în tragediile istorice: „Romanii lui Shakespeare în realitate sînt englezi". În *Hamlet*, insistă asupra unor „greşeli de logică", pe care le semnalase mai întîi Louis Blanc. Citează de asemenea *Istoria literaturii engleze* a lui Taine, în care Shakespeare este comparat cu Balzac, în privinţa capacităţii de evocare a vieţii. Stabileşte o comparaţie între Shakespeare şi Shelley — sprijinindu-se pe unele consideraţii ale lui Swiburne.

În altă parte, consideră că dintre scriitorii ruşi doar Dostoievski a reuşit „să se ridice cu analiza sa pînă la Shakespeare" (op. cit, p. 225). Într-un articol polemic, (*Asupra criticii metafizice şi celei ştiinţifice*), răspunzînd lui Bogdan-Piteşti, criticul Dobrogeanu-Gherea combate modul în care „critica transcendentală e aplicată lui Shakespeare" (op. cit., p. 185), arătînd greşita interpretare dată de aceasta unui monolog din *Machbeth*.

C. Dobrogeanu-Gherea este ultimul scriitor din veacul al XIX-lea în opera căruia întîlnim nu numai simple referinţe la opera lui Shakespeare, dar chiar analize aprofundate ale unora din operele acestuia.

*

La începutul veacului al XX-lea apărea la Sibiu, sub auspiciile Asociaţiunii pentru literatura română şi cultura poporului român, *Enciclopedia romană*, de dr. C. Diaconovich, în două volume (Sibiu, 1900, Ed. W. Krafft). La litera S, articolul despre William Shakespeare este semnat de către M. Străjanu, autor şi al unor lucrări de teoria literaturii şi estetică: *Noţiuni de estetică*, *Principie de estetică şi poetică*, ş.a. Autorul face o prezentare bio-bibliogra-

fică a lui Shakespeare, cu scopul de a-i populariza opera printre cititorii români. Aprecierile sale au un caracter general. „Shakespeare — scrie Străjanu — arată cea mai adîncă cunoaștere a naturii omenești și cea mai mare putere de expresiune a simțămintelor și pasiunilor. El a produs o revoluțiune în arta dramatică, arătînd că izvorul principal al faptelor și sorții omenești e caracterul moral și pasiunea, iar nu fatalitatea, care e însușirea caracteristică a dramei antice" (op. cit., vol. II, p. 946). În aceeași lucrare, sînt consacrate scurte articole principalelor lucrări dramatice shakespeareane. Despre *Machbeth* se arată că „personifică ambițiunea nesocotită, izvor al crimelor și al propriei sale ruine"; despre Shylock, se spune că este „tipul avariției, una din uimitoarele creațiuni ale lui Sh." etc. În lucrările sale de estetică și literatură, M. Străjanu se referă adesea la Shakespeare, exemplificînd unele noțiuni cu operele shakespearene (ex. la sublimul moral dă exemplu de pasiune sublimă, dragostea dintre Romeo și Julieta; la capitolul tragedie, se referă la Othello, etc.).

Printre scriitorii români cunoscători ai operei lui Shakespeare și ai literaturii engleze, de la începutul veacului al XX-lea, trebuie menționat în primul rînd poetul ardelean Șt. O. Iosif. Încă din școală, poetul se aplecase cu sîrguință asupra unora dintre operele lui Shakespeare, de care a luat cunoștință prin intermediul traducerilor lui Petőfi: „Pentru studii — se precizează în recenta monografie a lui Ion Roman, închinată lui Șt. O. Iosif — deabia îi ajungea timpul, folosit cu sîrguință pînă seara tîrziu. O lucrare, în maghiară, cu tema *Caracterul lui Coriolanus și al lui Aufidius* (din drama *Coriolanus*, de Shakespeare, în traducerea lui Petőfi), i-a dat multă bătaie de cap" (op. cit., E.p.l., 1964, p. 16). Mai tîrziu, aflîndu-se la Paris, în tovărășia lui Virgil Cioflec, poetul — asemenea lui Eminescu, la Viena — aleargă să-l vadă pe Sarah Bernhardt, jucînd în *Hamlet* (ibid., p. 42). Reîntors în țară, poetul acordă o deosebită atenție atît operei originale, cît și traducerilor din clasicii literaturii universale: Petőfi, Heine, Goethe, Schiller, Keller, Lenau, Uhland, Corneille, Burns, Bürger, Hölderlin, Longfelow, Shelley ș.a. Un loc deosebit

îl ocupă traducerile lui Shakespeare. De la Șt. O. Iosif ne-au rămas două admirabile versiuni românești, incluse și în ediția de *Opere*, publicate de Editura pentru literatură universală: *Romeo și Julieta* și *Visul unei nopți de vară*.

Romeo și Julieta mai fusese tradusă în 1881 de poetul Al. Macedonski și, un an mai tîrziu, de către I. Ghica. Versiunea lui Șt. O. Iosif este însă superioară acestora. Fragmente din această tragedie au fost publicate mai întîi în revista *Flacăra*, în 1912, (nr. 39 și 50). *Visul unei nopți de vară* s-a publicat pentru prima dată în *Viața românească* (1913, nr. 2, 3, 4, 5), după ce mai înainte publicase un fragment *(Robin Puck, băiat bun)*, în revista *Flacăra* (nr. 3/1912). Tot aici, apărea în 1913, și traducerea unui fragment din *Hamlet* (*Monologul lui Hamlet, Flacăra*, nr. 16), fapt care atestă dorința lui Iosif de a da o nouă versiune românească și acestei tragedii. La puțin timp după aceasta, criticul literar P. Locusteanu publica prima recenzie asupra traducerilor lui Iosif din Shakespeare, în *Flacăra*, din 1913 (nr. 11). Cercetări ulterioare au scos la iveală și ciorna unei alte traduceri făcute de Iosif. E vorba de *Richard al III-lea*. (Ciorna se află la Biblioteca Filialei din Cluj a Academiei R. S. Române, mss. 309, comunicare făcută lui I. Roman de către Tiberiu Avramescu; cf. I. Roman: *Șt. O. Iosif*, op. cit. p. 171—172, text și nota de la subsol).

Trebuie precizat aici că Iosif a folosit în traducerile sale din Shakespeare nu numai versiuni germane, cum afirmă Mihnea Gheorghiu, ci și originalul englez. Revelatoare sînt în această privință amintirile unui amic al poetului, Horia Petre Petrescu publicate la puțin timp după moartea poetului în *Revista teatrală* (1913, nr. 4). Acesta afirmă că poetul îi mărturisise în primăvara anului 1913, la Brașov, că „a învățat anume englezește" pentru a-l traduce pe Shakespeare „din original". Un alt scriitor, I. U. Soricu citează, de asemenea, în amintirile sale, cîteva dintre opiniile lui Iosif despre Shakespeare. Astfel, ni se spune că Șt. O Iosif considera că „scrierile lui Shakespeare ar trebui să formeze biblia fiecărui scriitor" (cf. *Almanahul presei române* pe 1926, p. 106).

Scanned with OKEN Scanner

În același timp, poetul Dimitrie Nanu (1873—1943), pe care G. Călinescu îl apreciază ca pe „un bun traducător din Shakespeare" (cf. *Istoria literaturii române* — Compendiu, p. 256), pregătea o versiune a tragediei *Othello*. În 1909, traducerea era terminată, după cum se poate constata dintr-o scrisoare adresată de poet lui Simion Mehedinți, la 12 nov. 1909, și din care desprindem: „Aș vrea să vă citesc ceva — un act de traduceri în versuri — la Cerc. *Othello* de Shakespeare" (I. E. Torouțiu: *Studii și documente literare,* vol. XI, p. 388). Traducerea a apărut mai întîi în *Convorbiri literare,* din 1910 (un fragment) și în 1912—1913.

La rîndul său, scriitorul V. Demetrius ne-a dat o nouă versiune a lui *Machbeth,* iar Ludovic Dauș, o traducere în proză a tragediei *Regele Lear,* criticată de către Liviu Rebreanu într-una din cronicile sale.

Liviu Rebreanu a publicat, începînd din 1910, numeroase cronici dramatice prin reviste ca: *Scena, Ramuri, Rampa, Sburătorul, Viața românească, România* ș.a. Printre aceste cronici se află cîteva închinate unor spectacole cu piesele lui Shakespeare. În aceste cronici, scriitorul emite și unele opinii interesante cu privire la opera lui Shakespeare. Astfel, într-o cronică la *Othello* (1912), publicată în *Ramuri* (nr. 1), scriitorul român scria: „Nici un artist nu a reușit să sensibilizeze mai bine chinurile și frămîntările geloziei, să ne facă să vedem mai lămurit cum se sădește, cum încolțește și înflorește în sufletul omenesc buruiana aceasta otrăvitoare". (Citad apud *L. Rebreanu, Opere alese,* vol V, Teatru-publicistică, antologie de Nicolae Liu, E.p.l., 1961, p.353). În cîteva cronici referitoare la *Hamlet,* scriitorul face istoricul interpreților acestui rol. Despre Pascali se spune că a fost cel dintîi „care a căutat să apropie pe Hamlet de români", în perioada 1850—1860 (op.cit., p. 389). Al doilea mare interpret român a fost Gr. Manolescu — totodată și unul dintre traducătorii acestei tragedii — care „l-a încetățenit la noi pe prințul Hamlet" (ibid., p.392). În continuare, amintește despre interpretările lui Tony Bulandra, Demetriade și Nottara.

În perioada dintre cele două războaie, Rebreanu revine de mai multe ori la Shakespeare. Astfel, într-o cronică din 1920, publicată în *Sburătorul,* referitoare la *Noaptea regilor* sau *Ce-ați voi,* scriitorul deplînge faptul că n-avem o traducere integrală din marele Will. Totodată face o critică a traducerilor existente. Despre *Regele Lear,* tradusă în proză, scrie: „... frumușel, dar în proză"; despre traducerea lui *Hamlet:* „... în versuri, dar oribil"; „Othello romanizat, foarte frumos, în alexandrini (vorbim de traducerea poetului Nanu, căci cea de la Teatrul Național de odinioară nu se poate vorbi"). Analizînd situația traducerilor, scriitorul constata cu durere că în felul acesta „Shakespeare nu va deveni niciodată cetățean român" (op. cit., p. 508). Într-o altă cronică, publicată în *Viața românească,* în 1922, scria următoarele despre *Machbeth:* „Nici una din operele lui Shakespeare nu e atît de strînsă, lipsită de digresiuni, unitară, aproape fragmentară în acțiune". Și tot aici, afirma că această tragedie este „cea mai teatrală din tragediile marelui Will" (ibid., p. 524). Rebreanu a mai scris și despre *Regele Lear,* și de asemenea despre *Femeia îndărătnică.*

Printre înaintașii shakespeareologiei românești trebuie considerat și criticul literar Garabet Ibrăileanu. Nici el n-a scris un studiu special despre Shakespeare. Totuși, din lucrarea sa critică, se pot extrage numeroase referințe la eroi sau opere shakespeareane. Astfel, în *Creație și analiză,* criticul ajunge la concluzia că „creația e superioară analizei. Artă literară fără analiză poate să existe. Fără creație nu". Pornind de la această concluzie, care este totodată și o premisă, criticul constata că între genurile literare, doar cel dramatic „este numai creație" (cf. *Studii literare,* ediția treia, Buc., 1931, p. 37). Dintre creațiile dramatice ale căror personaje „și-au tăiat cordonul ombilical și de opera respectivă și de autorul lor", criticul amintește următoarele lucrări shakespeareene: *Hamlet, Othello, Romeo și Julieta.* În continuare, sînt analizate cîteva tipuri din aceste lucrări, constatîndu-se că „tipul Hamlet" — „e un tip de roman, ori de dramă modernă" (op. cit., p. 41); „tipul Othello" — „e o *pasiune*", dar mai e și altceva: „omul naiv, impetuos, fidel, brav, impresionabil", dar și „furoarea ge-

loziei" (ibid., p. 41—42). Ibrăileanu nutrea un adevărat cult pentru Shakespeare. Alături de Dante, Goethe și Tolstoi, Ibrăileanu îl situa pe Shakespeare printre „geniile înfricoșătoare" (cf. *Cultură și literatură*, Biblioteca pentru toți, nr. 1159—60, f.a., p. 102).

Un alt critic literar, Mihail Dragomirescu, stabilea o comparație între *Romeo și Julieta* de Shakespeare și *Cidul* de Corneille, arătînd că „dragostea din *Romeo și Julieta* are *o nuanță* care o deosebește radical de dragostea din *Cid*", pentru că „Romeo și Julieta concretizează ideea iubirii absolute, a cărei esență este același lucru cu nimicirea; pe cînd Cid concretizează iubirea în luptă cu datoria pe care o învinge galanteria onoarei" (cf. M. Dragomirescu: *Teoria poeziei,* Buc., 1927, p. 24—25).

Lui Eugen Lovinescu îi revine meritul de a fi scris unul dintre primele studii, în 1914, despre adevărul istoric și psihologic în teatru, cu aplicații speciale la teatrul lui Shakespeare. În acest studiu, Lovinescu critică faptul că mulți dintre urmașii lui Shakespeare și-au permis prea multe încălcări ale adevărului istoric și psihologic, punîndu-se „la adăpostul venerabil al lui Shakespeare, în tragediile căruia erorile abundă" (cf. *Critice*, ediție definitivă, vol. III. Ed. Ancora, f.a. 1927, p. 32). În continuare, Lovinescu menționează pe două pagini de carte principalele erori istorice întîlnite în operele dramatice ale lui Shakespeare, folosindu-se atît de propriile sale observații, cum și de studiul lui Georges Pellissier: *Shakespeare et la superstition shakespearienne* (Hachette, 1914). În afară de erori istorice și de anacronisme, Lovinescu descoperă și unele „neverosimilități psihologice", pentru a dovedi că „exemplul lui Shakespeare nu trebuie urmat în nici un caz, ci se cuvine să fie scos din discuția adevărului istoric în artă" (op. cit., p. 34). După aceasta, Lovinescu analizează pe larg două dintre tragediile lui Shakespeare — *Hamlet* și *Regele Lear* — pentru a ilustra prin exemple afirmațiile făcute mai înainte. Lovinescu se oprește și asupra limbii lui Shakespeare, constatînd că aceasta este „plină de imagini noi, violente, neașteptate, încărcate de o formidabilă retorică, saturată de poezie și de o imaginație dezlănțuită, o limbă sublimă și ridicolă" (ibid., p. 43). Concluzia criticului este că scriitorii dramatici care reclamă libertatea

Scanned with OKEN Scanner

absolută în teatru, servindu-se de exemplul lui Shakespeare, ar trebui să nu uite că acesta a fost un scriitor de geniu și operele sale „frîng regulile și nu cunosc măsurile comune. Pentru uriașa viață ce clocotește în ele, trebuiesc admirate; pentru erorile sau particularitățile ce pot conține nu trebuiesc imitate niciodată“ ... (idem, p. 44). Întreaga discuție făcută în jurul erorilor și idiosincrasiilor shakespeareene a avut deci scopul de a scoate din discuția despre adevărul istoric și psihologic în teatru exemplul lui Shakespeare, deoarece acesta reprezintă „un caz ce depășește condițiunile normale“ (ibid., p. 44).

Spre deosebire de scriitorii și criticii de care ne-am ocupat pînă acum și în operele cărora am aflat numeroase și prețioase referințe la opera lui Shakespeare, I. Botez poate fi apreciat ca unul dintre primii noștri angliști și shakespeareologi. În *Viața românească*, precum și în studii publicate independent, I. Botez reia de-a lungul întregii sale activități diferite probleme referitoare la moștenirea shakespeareană. Printre studiile sale merită a fi citate ca o contribuție prețioasă la shakespeareana românească: *Hamlet în tragedia shakespeareană, Hamlet tradus* și *Hamlet*, precum și studiile: *Traducerile lui Shakespeare în românește* și *King Lear și concepția dramatică a teatrului shakespearean*. În *Aspecte din civilizația engleză* (prima ediție apărută în 1912, iar a doua între cele două războaie, Ed. Națională S. Ciornei, f.a.) sînt incluse și cîteva interesante studii asupra unor opere ale lui Shakespeare, ca: *King Lear, Shylock, Romeo, Julieta, Othello*. Aprecieri deosebit de valoroase asupra operei lui Shakespeare se întîlnesc și în capitolul final al cărții *Observațiuni asupra raporturilor dintre știință, artă și cultură*.

Ca și P. P. Carp și Xenopol, I. Botez cunoaște direct din original opera lui Shakespeare, cum și bibliografia engleză și străină de specialitate. I. Botez a studiat lucrările unor renumiți shakespeareologi englezi ca: A. C. Bradley: *Shakespearean Tragedy*. Ed. Dowden: *Shakespeare: His Mind and Art*, N. N. Hudson: *Shakespeare: Life, Art and Characters*, W. Hazlitt: *Shakespeare's Characters*, A. C. Swindburne: *A Study of Shakespeare*, S. T. Coleridge: *Lectures and Notes on Shakespeare*, W. R. Ker: *Epic and Romance*, E. D. Jones: *English Critical Essays*,

C. Lamb: *On The Tragedies of Shakespeare*, ş.a. Nu-i sînt străine nici lucrările unor shakespeareologi renumiţi din Europa şi America. Astfel, adeseori citează pe Schlegel, Heine, Goethe sau pe Emerson.

Din aceste lucrări, I. Botez ştie să desprindă esenţialul, reţinînd citate expresive care să-l ajute în cercetarea sa. Dă dovadă de multă sensibilitate şi gust în analizele sale. Din *King Lear*, desprinde caracterul Cordeliei, creaţia cea mai strălucită „din galeria feminină a lui Shakespeare, prin discreţia delicată şi balsamică a iubirii şi sacrificiului ei" (cf. *Aspecte din civilizaţia engleză*, p. 288). În legătură cu această tragedie, I. Botez constată că „mai mult ca oricare altă operă, *King Lear* sugerează marile întrebări: Ce e lumea? Ce e viaţa? Care e înţelesul vieţii noastre? Ce ne aşteaptă dincolo de viaţă, dincolo de lume?" La ultima întrebare reproduce ca răspuns cele patru ultime cuvinte ale lui Hamlet: „The rest ist silence!" (op. cit., p. 290 şi urm.). Autorul desprinde valoarea etică a teatrului shakespearean şi conclude — pe baza unor exemple edificatoare — că Shakespeare „e cel mai mare artist şi moralist (ibid., p. 298). El „a izbutit să încrusteze cea mai autentică psihologie umană, dramatizînd-o chiar în cele mai abunde povestiri romantice" (ibidem, p. 310). „El nu face operă de *Kulturgeschichte,* ci *creează* pentru umanitatea eternă prin datele şi legile elementelor neschimbătoare ale sufletului omenesc" (p. 315). De o serioasă analiză se bucură şi *Negustorul din Veneţia* ori *Shylock,* caracterizată drept „o comedie la care se plînge" (p. 323). Autorul consideră în mod just că „cruzimea răzbunătoare a lui Shylock nu pare a fi dată ca o caracteristică exclusiv naţională, ci ca urmare fatal *omenească,* universală, cînd viaţa e otrăvită necontenit de umilinţe, dispreţ şi nedreptate. E consecinţa unei otrăviri morale treptate, ca aceea pe care Antonio şi creştinii din Rialto o administrau lui Shylock" (p. 326).

Constatînd că „iubirea ocupă un loc precumpănitor în teatrul lui Shakespeare" — I. Botez s-a aplecat cu multă competenţă şi asupra a două tragedii ale iubirii: *Romeo şi Julieta* şi *Othello,* stabilind unele interesante analogii: „scena cavoului aminteşte intens scena alcovului din *Othello*" . . . (p. 334). Sau: „Insultele, violenţele şi brutalitatea lui Othello arată acelaşi temperamnet aprins şi im-

pulsiv, ca și al amanților din Verona“ (p. 337). În altă parte, referindu-se la caracterele create de Shakespeare, ajunge la concluzia că acestea nu sînt tipuri abstracte, ci „individualități cu personalitate puternică“ și care „trăiesc furios de intensiv, cu o originalitate fatală, pe care nimic nu o schimbă“ (p. 375). Despre mjiloacele artistice de realizare folosite de către Shakespeare, I. Botez afirmă: „Călcarea tuturor regulilor artistice convenționale; stil iluminat, dar neîngrijit și rebarbativ, lipsa de analiză a caracterelor și de logică aparentă în conflictele sufletești; material puțin, intrigă și mai puțină, absurdități și trivialități de limbă“. Și, cu toate acestea, Shakespeare este unul dintre cei mai mari artiști ai lumii, și aceasta pentru faptul că el a posedat „acea intuiție rară a înțelesului serios și adînc al vieții“, „acea sinceritate simplă și mare a simțirii, unită cu ceea ce totdeauna va rămîne mister în artă și va scăpa analizei celei mai subtile — puterea de creație și de expresie“ (p. 376).

I. Botez trebuie considerat în cultura românească drept cel mai serios cercetător al operei lui Shakespeare, pe care — prin studiile sale — a popularizat-o larg în rîndurile intelectualității poporului nostru, în primele patru decenii ale veacului al XX-lea.

*

În perioada dintre cele două războaie mondiale, se înmulțește numărul cercetătorilor operei lui Shakespeare. Se continuă acțiunea de traducere integrală a operei lui Shakespeare. Dintre scriitori, poetul George Topîrceanu traduce feeria dramatică *Visul unei nopți de vară*. La rîndul său, scriitorul Gala Galaction traduce *Neguțătorul din Veneția*. Dintre specialiști, o mențiune specială trebuie făcută în legătură cu Dragoș Protopopescu. Acesta năzuia să traducă integral opera lui Shakespeare. Multe dintre traducerile semnate de el constituie adevărate acte de cultură. Tot acum, se publică traducerea unui mare număr de sonete. Se remarcă în această direcție poeții Ion Pillat, Ion Frunzetti, Mihail Sebastian ș.a. prin traduceri publicate în *Universul literar* și în alte reviste ale vremii.

Un bun cunoscător al operei lui Shakespeare — el însuși traducător — publica în 1924, la Cluj, în *Dacoroma-*

nia (III, p. 332) un judicios material în care cercetează influența literaturii engleze asupra unor scrieri românești *(Traduceri și imitațiuni românești după literatura engleză).* Un alt scriitor ardelean, I. Borcia, dădea o nouă versiune românească a tragediei *Iuliu Cezar*.

Dintre universitari, prof. Raul Teodorescu publica în 1926 un studiu despre *Hamlet*, în care se găsesc multe idei juste (*Hamlet de Shakespeare*, Ed. Ritmul vremii, Buc.). Autorul constată desăvîrșita unitate a acestei tragedii, unitate care nu exclude însă varietatea. În altă lucrare a sa, în care își fundamentează teoria asupra capodoperei literare, Raul Teodorescu clasifică operele lui Shakespeare în două categorii: capodopere și opere de talent sau de virtuozitate (cf. *Teoria generală a capodoperei literare*, Tiparul universitar, Buc., 1938, p. 38—39). Sînt considerate capodopere: *Hamlet, Romeo și Julieta, Machbeth, Othello* și *Regele Lear*. Pentru a demonstra ce deosebire colosală este între o capodoperă și o operă de pură virtuozitate, Raul Teodorescu stabilește o instructivă paralelă între *Romeo și Julieta* și *Troilius și Cresida*. În cea de a doua, sentimentul iubirii este „aproape parodiat într-o intrigă superficială", fapt pentru care cea de a doua operă e apreciată ca nefiind nici comedie, nici tragedie" (op. cit., p. 41). Interesantă ni se pare și parelela între *Hamlet*, operă de geniu, și feeria dramatică a lui V. Eftimiu, *Cocoșul negru*, operă de talent, în care însă criticul nu descoperă nici o idee generatoare și nici o acțiune unitară (op. cit., p. 78—81).

Scriitorul Camil Petrescu a răspîndit în cronicile sale dramatice, publicate în perioada dintre cele două războaie, multe idei judicioase despre Shakespeare și operele sale. Într-o cronică despre *Shylock*, publicată în 1924, Camil Petrescu scria următoarele: „Poetul acesta, cel mai mare pe care l-a avut omenirea, e tot atît de mare cînd pătrunde în adîncul sufletelor — ca în *Hamlet* — ca și atunci cînd, exterior, mărește proporțiile. Expresivitatea lui „barbară" dilată orice subiect. Gluma lui e glumă de uriaș" (citat apud *Camil Petrescu: Opinii și atitudini* — antologie alcătuită de Marin Bucur, E.p.l., 1962, p. 300). Într-o altă cronică, apărută în același an, referitoare la *Femeia in-*

dărătnică, scriitorul emite prețioase judecăți de valoare în legătură cu opera lui Shakespeare. Comedia despre care scrie nu este apreciată ca una dintre cele mai bune ale lui Shakespeare: „Nu are, de pildă, nici fantezia și umorul din *Visul unei nopți de vară*, nici, mai ales, poezia caldă, veselia nebunatecă din *Noaptea regilor*. E mai pedantă și mai copilăroasă în același timp ... Sîntem departe de profunzimea operelor lui capitale, departe de uriașa umanitate din ele, departe cum am spus de neasemănata lor poezie" (op. cit., p. 311). Tot aici, pentru prima dată în critica românească, e sesizată traducerea necorespunzătoare a titlului acestei piese (ibid. p. 311—312).

Referindu-se la tipurile create de Shakespeare în comediile sale, Camil Petrescu remarcă — într-o cronică din 1925 la *Nevestele vesele din Windsor* — că aceste tipuri „dacă nu sînt totdeauna la înălțimea celor din drame, sînt totuși vii, unele din ele cu stare civilă bine definită în istoria literară și dramatică a lui". Scriitorul oferă exemplul lui Falstaff, „rudă de aproape dacă vreți cu Sir Tobby din *Noaptea regilor*, acest gentilom plin de vervă, de spirit și de pofte, imoral pînă în vîrful unghiilor, e una dintre celebrele creații ale lui Shakespeare" (ibid., p. 322). Despre comedia *Mult zgomot pentru nimic*, Camil Petrescu scria în 1928, că „e una dintre comediile savuroase ale acestui creator de oameni, dar fără acea acțiune directă asupra vieții, ca *Noaptea regilor*, de pildă" (ibid., p. 404). După *Noaptea regilor*, Camil Petrescu aprecia într-un mod deosebit *Poveste de iarnă*, pe care scriitorul o considera „o dramă zguduitoare în care tema geloziei e ilustrată cu aceeași vervă supraomenească din *Othello*" (idem, p. 474). Entuziasmat de această operă, scriitorul o analizează, ajungînd la aceste concluzii: „Sînt aici pagini dintre cele mai extraordinare din cîte a realizat cultura omenească, o adîncire cum nu a fost înainte de Shakespeare și nu va mai fi, căci o asemenea minune nu se repetă" (ibidem., p. 475).

În *Modalitatea estetică a teatrului*, (Editura Fundații, 1937), Camil Petrescu se folosește adesea de exemplul lui Shakespeare pentru a-și fundamenta anumite opinii. Astfel, luînd în discuție problema „primatului textului scris în teatru", Camil Petrescu se referă la *Hamlet*: „un Hamlet

improvizat (dacă ar fi posibil) ar fi pierit odată cu primul spectacol", conclude scriitorul, (op. cit. p. 29), căruia textul scris îi apare „ca un principiu de economie a experienței și a creației" (ibid., p. 29). Mai departe, reia același exemplu citînd scena „teatrului în teatru" ale cărei observații sînt apreciate ca avînd „substanțialitatea unui tratat de teatru, ca să nu o punem în întregime în lumina actualității, pe care o înfruntă de parcă ar fi scrise acum, chiar dacă „visul teoretic" era fals" (op. cit., p. 41 — nota 1).

După I. Botez, scriitorul Ion Marin Sadoveanu este unul dintre cei mai serioși shakespeareologi români, în perioada dintre cele două războaie. Scriitorul aducea în aprecierile sale prestigiul unei culturi serioase. Cunoscuse operele lui Shakespeare încă din anii adolescenței, după cum reiese din romanul autobiografic, *Ion Sîntu*. Aici se relatează pe larg felul în care a fost introdus eroul romanului în cunoașterea operei lui Shakespeare cu ajutorul mademoisellei Croisset și al profesorului Iancu State Ciuboțel sau al baronului Bubi ... (op. cit. p. 255—256 și 390—395). Despre Shakespeare, Ion Marin Sadoveanu a scris cîteva cronici și articole adunate în cartea sa *Dramă și teatru* — studii și cronici — (Edit. Libr. diec. Arad, 1926). Se desprind din aceste articole unele aprecieri originale, care merită a fi reținute și comentate. Trebuie să precizăm de la bun început că — asemenea lui I. Botez — Ion Marin Sadoveanu se bazează nu numai pe cunoașterea integrală a operei dar și pe o impresionantă bibliografie de specialitate. Astfel sînt menționate lucrările lui Max Wolff, apreciat ca un „neîntrecut comentator" și drept „unul dintre cei mai minuțioși analiști ai operei shakespeareane" (op. cit., p. 184). Citează de asemenea lucrările cunoscutului critic Brandes, precum și lucrări ale lui Faguet, Benedetto Croce, Strindberg, Sudermann, în care se găsesc referințe despre Shakespeare, ș.a.

Analizînd *Regele Lear*, scriitorul se sprijină în formulările sale pe autoritatea lui Brandes: „Fără îndoială, cel mai bun termen de comparație pentru *Regele Lear* rămîne tot cel de Brandes găsit, și anume: *Simfonie*. Piesa creează stări asemuitoare celor provocate de muzică: ideațiune rapidă și asociațiune fecundă" (op. cit. p. 167). O altă operă analizată de către scriitor este *Machbeth*, pe care

Scanned with OKEN Scanner

— alături de *Regele Lear* — o situează în „ciclul restrîns pe care l-am putea numi al tragediilor entităților" (p. 179). Scriitorul stabilește o instructivă paralelă între *Hamlet* și *Machbeth:* „primul e un gînditor, al doilea un ostaș: primul e „un virtuos al prefăcătoriei", al doilea o minte greoaie; primul e un sceptic, al doilea un lacom, orbit de strălucirea lucrurilor admise ca mari de o mijlocie omenească . . . și totuși amîndoi sînt înceți. Amîndurora gîndul li se degradează de îndată ce simt smuciturile primelor gesturi. Îi simți pe amîndoi purtați și născuți de aceeași matcă" (op. cit. p. 180). Analizînd *Neguțătorul din Veneția,* stabilește o interesantă analogie între această comedie și *Puterea întunericului* de Tolstoi (p. 198). Demne de reținut sînt și aprecierile asupra tehnicii shakespeareene. Ca și Camil Petrescu, găsește că *Femeia îndărătnică,* pe lîngă faptul că este prea mult tributară influenței înaintașilor se remarcă și prin lipsa de preocupare a autorului pentru psihologia personajelor (op. cit. p. 206—207). Apreciază traducerea feeriei *Visul unei nopți de vară,* făcută de Șt. O. Iosif drept „una din cele mai frumoase traduceri pe care am auzit-o vreodată" (p. 218). Analizînd și această operă, scriitorul face mai întîi o amănunțită introducere istorică, după care trece la cercetarea izvoarelor de inspirație (Ovid, Chaucer etc.). Găsește că ceea ce are preț în această comedie e „însuși conținutul, valoarea ei ca operă de sine stătătoare, creațiunea ei" (p. 210). Punctul de plecare al acestei fantezii dramatice — noaptea sfîntului Ion — se întîlnește frecvent în literatura modernă. Scriitorul amintește pe Sudermann și Strindberg.

Prin seriozitatea analizelor sale, prin noutatea analogiilor stabilite, prin bogăția de idei și informații, articolele și cronicile lui Ion Marin Sadoveanu se situează la loc de cinste în shakespeareana românească dintre cele două războaie.

În afara scriitorilor cercetați, trebuie să menționăm și activitatea lăudabilă a unor angliști ca Marcu Beza, Nicolae Petrescu, Dragoș Protopopescu, Haig Acterian, care prin lucrările lor au contribuit la răspîndirea cunoștințelor despre Shakespeare în lumea românească. Dintre acești cercetători, trebuie reținut îndeosebi numele lui Haig Ac-

Scanned with OKEN Scanner

terian care a scris prima monografie românească despre Shakespeare (București, Edit. Fundaţii, 1938). Este drept că lucrarea lui Acterian nu aduce puncte de vedere noi. Autorul a urmărit cu precădere să-l facă pe Shakespeare cunoscut cititorilor români, lucru pe care îl reţine și George Călinescu în a sa *Istorie a literaturii române*... „Studiul lui Haig Acterian despre Shakespeare rămîne doar o onestă vulgarizaţie" (op. cit. p. 832).

George Călinescu are merite deosebite în precizarea unor date cu privire la traducerile făcute în decursul timpului de către diverși scriitori români, cum și în stabilirea influenţelor pe care opera lui Shakespeare a exercitat-o asupra literaturii românești. Am citat în lucrarea noastră — ori de cîte ori s-a ivit prilejul — unele dintre opiniile criticului român.

Cu George Călinescu se încheie de fapt și enumerarea scriitorilor români care — în perioada dintre cele două războaie — au contribuit la răspîndirea și popularitarea operelor celui mai mare scriitor englez în timpul Renașterii.

*

Progrese uriașe înregistrează răspîndirea și cunoașterea operei lui Shakespeare după 23 August. Niciodată în cele peste douăsprezece decenii de la apariţia lui Shakespeare în România, opera marelui dramaturg englez n-a cunoscut o mai largă și profundă apreciere ca în anii puterii populare. Tipărită în tiraje de masă, opera lui Shakespeare a devenit astăzi un bun cultural de mare preţ al poporului nostru. În cei douăzeci de ani care s-au scurs de la eliberare, s-a împlinit visul lui Rebreanu de a avea în limba română întreaga operă a marelui Will. A crescut interesul poporului faţă de moștenirea artistică a lui Shakespeare. Editura de Stat pentru literatură universală încheie, în acest an, editarea integrală a *Operelor* lui Shakespeare.

Această monumentală ediţie este precedată de studiul scriitorului Mihnea Gheorghiu, poet și filolog — el însuși traducător al unora dintre cele mai reprezentative opere ale lui Shakespeare, precum și al unora dintre admirabile lui sonete. Studiul său se intitulează semnificativ: *Un Sha-*

kespeare al oamenilor. Mihnea Gheorghiu selectează cîteva date esențiale ale biografiei și comentează apoi — de pe poziții marxiste — principalele opere ale lui Shakespeare. Referindu-se la dramele istorice, se face precizarea că în ele răsună „ecoul tuturor revendicărilor progresiste ale luptelor antifeudale" (*Opere*, vol. I, p. 24), și că — în toate aceste opere — „Shakespeare" are o viziune istorică optimistă, fiindcă sfîrșitul marii sale epopei vestește pacea și prosperitatea patriei devenite un stat național unitar" (op. cit., p. 28).

Referindu-se la comedii, Mihnea Gheorghiu insistă asupra realismului shakespearean și pune în lumină ideile progresiste ale unora din aceste opere. Astfel, în comedia *Cum vă place*, se precizează că Shakespeare pledează „pentru o viață clădită pe noi temelii, pentru o societate străbătută de umanitate" (ibid. p. 30). Analizînd principalele tragedii, Mihnea Gheorghiu desprinde „idealurile democratice ale lui Shakespeare" care „nu se mărginesc la sarcinile imediate ale burgheziei" (idem, p. 32). În prezentarea poporului — se arată — Shakespeare pune în evidență trăsăturile principale ale acestuia: cinstea, sentimentul de dreptate, mărinimia, înțelepciunea. Mihnea Gheorghiu urmărește în studiul său evoluția concepției umaniste despre lume a lui Shakespeare, „de la contemplație, la suferință și revoltă" ... (p. 35). Ultimele drame ale lui Shakespeare sînt apreciate ca „pline de încredere puternică în izbînda gîndirii umane, care călăuzește forțele progresului social" (p. 42). Studiul se încheie cu o prezentare succintă a strădaniilor unor scriitori români spre a face cunoscută opera lui Shakespeare în țara noastră, desăvîrșite și încununate de succes în anii puterii populare: „Traducerea în românește a operei lui William Shakespeare este un act cultural de o mare însemnătate, care încununează truda unui veac de merituoase încercări" (p. 53).

În realizarea acestui măreț act cultural și-au dat concursul numeroși scriitori și specialiști ca: N. Argintescu-Amza, Dan Botta, Vlaicu Bîrna, Dan Duțescu, Dan Grigorescu, Ion Frunzetti, Mihnea Gheorghiu, Tașcu Gheorghiu, Dan A. Lăzărescu, Leon Levițchi, Florian Nicolau, Barbu Solacolu, Virgil Teodorescu, Tudor Vianu, Ion Vi-

nea, precum și: Șt. O. Iosif, G. Topîrceanu, Al. Philippide, Florin Tornea, Gala Galaction. Au apărut totodată numeroase ediții de popularizare, cum și o ediție bilingvă, iar în colecția celor mai frumoase poezii au apărut sonetele în traducerea lui Ion Frunzetti. Volumul XII va cuprinde poemele și toate sonetele lui Shakespeare.

Concomitent cu acțiunea de traducere, s-a cristalizat în ultimii douăzeci de ani o puternică mișcare shakespeareologică românească al cărei animator a fost regretatul Tudor Vianu.

Tudor Vianu și-a adunat studiile sale despre Shakespeare în ediția II-a a *Studiilor de literatură universală și comparată* (Edit. Academiei R.S.R., 1963). Tudor Vianu își exprima satisfacția că în anii puterii populare s-a cristalizat o puternică literatură critică shakespeareană în limba română. Vianu găsea că motivul pentru care Shakespeare este atît de unanim apreciat în lumea socialistă este *umanitatea* lui, adică „acel fel de a fi și a răspunde vieții, valabil în împrejurările cele mai variate ale omenirii. Shakespeare — spune în continuare Vianu — este unul din poeții cei mai umani ai lumii. Măreția lui e făcută din substanța noastră a tuturor. Cred că aici stă explicația admirației ce i s-a consacrat"... (op. cit., p. 80). Prețioase sînt și apropierile stabilite în cultura universală. Titanismul shakespearean — ni se spune — „este o noțiune înrudită cu *hybris*-ul antic, cu acel orgoliu nemăsurat al lui Ahile, al lui Ajax, Xerxes sau Creon, și al atîtor altora, în care s-a recunoscut unul din izvoarele evenimentelor tragice în eposul și drama greacă. Pretutindenea ne întîmpină în dramele lui Shakespeare tensiunea voinței enorme a unui titan"... (p. 83).

În cadrul cursului de literatură comparată, Vianu scrie despre *Patosul adevărului în OEDIP și HAMLET:* „Ca și tragedia lui Sofocle, — Hamlet este drama depistrării unei crime, susținută în desfășurarea ei de patosul pentru adevăr al eroului" (p. 95). Tudor Vianu stabilește o relație strînsă între progresul social și apariția unor caractere stăpînite de patosul adevărului: „Așa s-a întîmplat în vremea democrației ateniene și a Renașterii, cînd Oedip și Hamlet reprezintă niște tipuri omenești limpezite în munca

de cultură a vremii. Dimpotrivă, cînd patosul adevărului scade într-o epocă, atunci cînd lumea veche se apără față de adevărurile care înaintează, apar și caracterele timorate în fața adevărului sau acelea care întrețin minciuna sau se înfășoară în vălurile fanteziei înșelătoare" (97).

Bogate în sugestii sînt și comparațiile în legătură cu istoria unei teme poetice: *lumea ca teatru* — la Shakespeare. Referindu-se la vestitul monolog al lui Jack melancolicul din comedia pastorală *Cum vă place* (11, 7), Tudor Vianu descoperea că nici Shakespeare „nu face să se audă cîntecul tristeții și oboselii sau al consimțămîntului resemnat ca stoicul; nu distribuie dreptatea divină ca poetul creștin al barocului, ci contemplă scena lumii și pe actorii ei cu un fel de melancolie amuzată. Niciodată vechea temă n-a fost tratată cu un lirism mai pătrunzător ca în pastorala lui Shakespeare" (p. 129—130).

În alte capitole sînt cercetate etapele bătăliei shakespeareene, precizîndu-se poziția lui Voltaire, revirimentul shakespearean în Anglia, în Franța și Germania (p. 405—420). Într-un studiu din 1954, Vianu vorbea despre Eminescu și Shakespeare, analizînd pentru prima dată poemul *Cărțile* (p. 565—567).

Vianu l-a văzut și l-a înțeles pe Shakespeare ca pe un poet al Renașterii. De aceea, el cercetează caracterul renascentist și umanistic al operei shakespeareene, urmărindu-l în planul formelor, al motivelor și izvoarelor, al procedeelor de artă și al spiritului ei general, pentru a ajunge la concluzia că Shakespeare „este un poet al Renașterii prin tematica operei sale, prin motivele și izvoarele folosite, prin noul rol dat literaturii, prin libertatea lui spirituală", cum și prin faptul că „ieșit din toată munca de cultură a secolelor umanismului, Shakespeare întrunește în sine toate firele poetice ale vremii sale și le încunună prin cunoaștere și omenie" (p. 68—69). În legătură cu situarea lui Shakespeare în Renaștere, Vianu urmărește, în alt loc, înțelegerea shakespeareeană a omului, găsind că Shakespeare a dispus o imagine a omului ca ființă naturală, „oglindind și repetînd în sine aspectele universului, înlănțuite în ciclul material al naturii, determinată de condițiile ei fizice... Înțelegerea legătu-

rilor dintre natură şi om a fost factorul integrant al concepţiei lui Shakespeare. Prin această înţelegere, Shakespeare se leagă însă cu Renaşterea şi nu cu barocul, epocă de regres a înţelegerii ştiinţifice a lumii" (p. 77).

Prin studiile sale despre Shakespeare, Tudor Vianu a dat un înalt prestigiu — pe plan naţional şi mondial — mişcării shakespeareologice româneşti, fiind — şi în această direcţie — un animator, un îndrumător şi un deschizător de noi drumuri în cultura românească.

Alături de Tudor Vianu trebuie situat acad. Al. Philippide, care dă dovadă de aceeaşi seriozitate, profunzime, competenţă şi zel în cercetarea literaturii universale şi a operei lui Shakespeare. Studiul său despre Shakespeare, republicat în cartea sa *Studii şi portrete literare* (E.p.l., 1963), oferă cititorului român puncte sigure de reper în literatura engleză anterioară apariţiei lui Shakespeare, explicîndu-se rolul lui Chaucer, Luly, Marlowe în pregătirea apariţiei momentului Shakespeare în literatura engleză din perioada elisabetană.

Philippide prezintă momente esenţiale ale biografiei şi creaţiei shakespeareane şi la fel ca şi Vianu stabileşte interesante analogii între tragedia antică grecească şi Shakespeare, scoţînd în evidenţă deosebirile. Concluzia la care ajunge Philippide şi pe care cu generozitate o împărtăşeşte cititorilor este că „opera lui este un tezaur fără fund... Oricîtă apă ai scoate din ocean, tot ocean rămîne" (op. cit., p. 244).

La rîndul său, poetul Lucian Blaga incrustează în culegerea sa de aforisme şi însemnări, *Discobolul*, (apărută în 1945), cîteva însemnări cu privire la drama antică şi modernă, precum şi la funcţia nebunilor în piesele lui Shakespeare.

Sriitorului Mihnea Gheorghiu îi revine cinstea şi marea răspundere de a fi preluat din mîna regretatului maestru Tudor Vianu flacăra nestinsă a cultului marelui Shakespeare în ţara noastră. Anglistul sovietic Anixt, precum şi scriitorul australian Frank Hardy îl apreciază ca primul dintre shakespeareologii români ai epocii noastre. Pe lîngă traducerile din Shakespeare, Mihnea Gheorghiu a scris şi o interesantă monografie ştiinţifică — a doua de

acest fel din țara noastră. În prefața la a doua ediție, Al. Anixt îl recomandă pe Mihnea Gheorghiu ca pe „un ghid bun, pentru a simți înțelepciunea și frumusețea marilor opere ale lui Shakespeare", iar Frank Hardy constata, la prima ediție, că noul în lucrarea lui Mihnea Gheorghiu constă în faptul adîncirii legăturilor lui Shakespeare „cu epoca, reunind în chip foarte original și lesne de urmărit de orice cititor referirile la omul și Anglia acelor zile, existente în piesele lui Shakespeare" ...

N-am putea încheia șirul acestor însemnări, fără să amintim și de contribuțiile valoroase ale altor cercetători români — în cea mai mare parte discipoli ai lui Vianu — care prin seriozitatea tratării unor probleme, legate de opera lui Shakespeare se încadrează în larga mișcare shakespeareologică existentă în țara noastră. Printre aceștia: Zoe Dumitrescu-Bușulenga, cu studiul: *Influențe shakespeareiene în trilogia dramatică a lui Delavrancea*, apărut în *Limbă și Literatură*, vol. VI, 1962 (pp. 337—346); Al. Duțu — autor a două studii; unul *Rolul Nebunului și al lui Edgar în „Regele Lear"*, publicat în *Revista de filologie romanică și germanică* (nr. 2/1961), în care întîlnim concluzii asemănătoare cu ale noastre, deși noi nu-l cunoscusem în perioada perfectării lucrării noastre; altul *Rolul imaginilor în comediile lui Shakespeare, cu referire la Jaques Melancolicul „călătorul"* — în *Studii de literatură universală*, pe 1961 (III, p. 53—64). O modestă contribuție aduce și autorul acestor rînduri prin lucrările sale: *Funcția bufonului în teatrul lui Shakespeare*, publicat în *Studii de literatură universală*, 1963 (V, p. 65—88) și *Marginalii la dramele lui Shakespeare*, publicat în *Iașul literar* (nr. 2/1964, p. 102—103).

În cadrul „Anului Shakespeare", s-au remarcat — prin studii și cercetări o seamă de scriitori și critici dintre care menționez pe: Andrei Ion Băleanu *(Luceafărul)*, Horia Lovinescu *(Gazeta Literară)*, Ion Masoff *(Contemporanul)*, Matei Călinescu *(Gazeta literară)*, Petru Comarnescu ș.a.

Poeții Victor Eftimiu (în *Tribuna*) și Eugen Jebeleanu (în *Gazeta literară*) au închinat versuri lui Shakespeare.

Desprindem, pentru semnificația lor ultimele două terțete din sonetul lui Eugen Jebeleanu:

„Tu, Shakespeare, printre flăcări, mă conduci...
Dă-mi mîna și arată-mi iar și iară
Că omul este mai presus de duci,
Că mîna este mai presus de gheară
Și că pedepsitoarele năluci
Din iarnă ies, suind spre primăvară..."

(Gazeta literară, nr. 10/520, 5 martie 1964)

La capătul acestor însemnări despre ecoul pe care l-a avut opera lui Shakespeare în literatura noastră de-a lungul a peste douăsprezece decenii, sîntem în măsură să afirmăm că opera marelui Will a fost cunoscută scriitorilor români încă din perioada constituirii literaturii noastre moderne. Cunoașterea operei sale a făcut progrese lente, dar sigure. În epoca noastră este de așteptat ca interesul manifestat față de opera lui să se concretizeze în noi exegeze de valoare.

Scanned with OKEN Scanner

DANTE ȘI OPERA SA ÎN ROMÂNIA

Opera lui Dante a început să fie cunoscută în țara noastră cam în același timp cu opera lui Shakespeare[1]. Presupunerile că unii dintre reprezentanții Școlii ardelene i-ar fi cunoscut opera sînt neîntemeiate. Faptul că Ion Budai-Deleanu — care, după propriile sale mărturisiri, citise din literatura elină pe Homer „moșul tuturor poeților", din cea latină pe Virgiliu, iar din cea italiană pe Tassoni și Costi — introduce în *Țiganiada* și relatarea unei călătorii a lui Parpangel în lumea de dincolo (cf. cîntul IX, strofele: 55—134), nu poate fi concludent pentru a se afirma că acesta cunoștea *Divina Comedia*. Mai mult ca sigur însă că, la fel ca și Dante, Ion Budai-Deleanu pornise de la aceleași izvoare — respectiv cartea IV-a, din *Eneida* lui Virgiliu și Apocalipsul. Ceva mai mult, Deleanu se inspirase — în deschiderea iadului și pensionarilor lui — de iconografia ortodoxă. Descrierea dracilor (strofa 75, cîntul IX), corespunde imaginilor pictate pe pereții unei biserici ortodoxe: „Văzui toți dracii în pielea goală, / Cu coarne în frunte, cu nas dă cîne, / Peste tot mînjiți cu neagră smoală, / Brînci de urs avînd și coade spîne / Ochi dă buhă, dă capră picioare, / Ș-aripi dă liliac în spinare" (apud: ediție îngrijită de Gh. Carandaș, Buc., 1944, p. 251).

Tot astfel, nu se poate susține nimic sigur nici cu privire la Vasile Aron, despre care se știe că a tradus 10 *Egloge,* din Virgiliu, precum și *Eneida,* dar care nu l-a cunoscut pe Dante, deși în scrierea sa *Patimile și moartea*

---

[1] În această privință a se vedea studiul nostru: *Shakespeare în România,* apărut în *Iașul literar,* nr. 6/1964

Scanned with OKEN Scanner

Domnului și Mîntuitorului nostru Is. Hs. (1805), se află — ca și în *Țiganiada* — o prezentare a infernului în care coboară Arhanghelul Gabriel și stă de vorbă cu Adam. Acesta iscodește pe înger cu privire la termenul de ispășire în Limb. Arhangelul îl asigură că în curînd va putea trece pragul raiului „la demult doritul trai"... Referindu-se la acest poem — inspirat după *Der Messias* de Klopstokck — G. Călinescu afirmă că „regăsim aci metoda simfonică și luminoasă de a evoca paradisiacul, a lui Dante" (cf. *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, p. 78).

Primul scriitor român care manifestă o adevărată pasiune și un interes constant pentru opera lui Dante Alighieri este Ion Eliade-Rădulescu. Acesta îl cunoștea nu numai pe Dante, ci și pe alți clasici italieni la care se referă adesea. Îndeosebi îl urmărește problema contribuției marilor creatori la formarea limbii literare. După Eliade, toți marii scriitori au pornit de la limba poporului pe care au modelat-o în tipare proprii, originale: „Omer, Virgil, *Dante*, Petrarca, Alfieri, Volter, Rasin, Șacspir (sic!), Poppe și alții au găsit materialul în limba norodului. Și dintr-însa și-au pus în lucrare și și-au înființat frumoasele lor... ideale"... (cf. *Opere*, ediție critică cu introducere, note și variante de D. Popovici, tomul II, Ed. Fundații, 1943, p. 98). Referindu-se la Dante și Petrarca, Eliade constată că aceștia au scris într-o limbă „formată și croită din materialul ce au aflat în norod și după pildele ce au avut, și după împrejurările în care s-au aflat" (op. cit., p. 99). Convingerea lui Eliade este că „limba e material și autorul e meșterul; și materia în mîna meșterului își ia felurimi și forme". În aceasta constă originalitatea tuturor marilor creatori — respectiv și a lui Dante și Petrarca. Aceștia „luînd materialul din limba norodului și dintr-însa făcîndu-și limba lor literară, din geniu, din artă, din gust, din obiceiu a trebuit să iasă o astfel de limbă adîncă ca a lor" (op. cit. p. 100). În aceeași ordine de idei, Eliade afirmă altundeva că mari creatori sînt aceia care imprimă stilul limbii literare. În privința limbii italiene, Eliade con-

sidera că de abia „un Dante, Ariosto, Tasso, Metastasio, Alfieri" . . . „i-au dat acel entuziasm și tinerețe, acea poezie, acea cîntare . . . și au făcut o limbă dantică, metastasică, alfierică, iar nu populară . . . toți însă împreună au dat caracterul și stilul limbei literare a Italiei" . . . (ibid. p. 129).

Eliade-Rădulescu este unul dintre primii cercetători români operei lui Dante preocupat de izvoarele *Divinei Comedii, aflîndu-le* în acele cărți medievale printre care și *Pogorîrea Maicei Domnului la iad,* despre care Eliade afirmă că „fu de la început tipul și motivul Divinei Comediia lui Dante" (cf. *Scrieri literare,* ediție comentată de George Baiculescu, 1939, *Scrisul românesc,* Craiova, p. 163).

Eliade Rădulescu este — în același timp — primul traducător al lui Dante în limba română. În articolul său *Început de biblioteci universale,* prevăzuse la capitolul *Poezie,* traducerea integrală a *Comediei divine.* Negăsind pe altcineva care să-și ia asuprăși această grea întreprindere, se apucă el însuși de muncă și traduse din *Divina Comedie.* (Tot el tradusese din italiană și *Gerusalemme liberata,* de Tasso). Traducerea lui Eliade din *Infernul,* are meritul de a fi încercat să păstreze forma de vers a originalului, endecasilabul dantesc, lucru pe care nu-l va mai realiza decît Coșbuc. (Traducerea lui Nicolae Gane folosea nu versul dantesc, ci versul de 14 silabe, obișnuit în literatura noastră). Limitele acestei traduceri constau însă în folosirea unui limbaj italienizant. Iată primele două terține cu care începe *Infernul:* „În mijlocul călei vieței noastre / Mă reaflai într-o selbă obscură / Căci calea directă era pierdută. // Nu e d-a spune cît era de durá / Astă selbă silvestră, aspră și forte, / Căci și în cuget reînnoate frica" . . . Ce a devenit această traducere și altele apărute în colecția bibliotecii universale, după 1848, mărturisește însuși autorul: „Băcani, spițeri, lipscani, peste doi ani își vîndură marfa în foi de Homer, Herodot, *Dante* (subl. ns.), Molière, Lord Byron, etc." (sf. *Scrieri literare,* p. 443).

Scanned with OKEN Scanner

Lectura lui Dante s-a răsfrînt și asupra activității literare a lui Eliade. Multe din scrierile sale — după cum precizează G. Călinescu — au factură dantescă. Astfel, sînt: *Biblicele*, *Santa Cetate* și *Visul*, în care Eliade alighierizează adesea: „Dacă se poate face o comparație cu *Comedia*, notează G. Călinescu, atunci poezia lui Eliade este aceea din *Paradis*, lirică estetică, ideală, din care în chip necesar s-a extirpat descripția, lăsîndu-se esențele imateriale, parfumurile, lucrurile, efluviile și sonurile" (op. cit., p. 142).

*

Dintre scriitorii pașoptiști, Cezar Bolliac a fost de asemenea un cunoscător al operelor lui Dante și Petrarca, găsind că acești scriitori n-au avut exemple: „Entuziasmul și crearea sînt mai presus de imitație", scria Bolliac referindu-se la cei doi mari creatori italieni, în articolul *Poezia* (cf. *Opere*, Editura de stat, 1950, p. 39).

La rîndul său, poetul Andrei Mureșanu, în *Telegraful român*, la Sibiu, afirma cam același lucru ca și Bolliac, „că (Dante — n.n.) nice a avut naintători, nici următori. În plastica desemnare a figurilor sale a ajuns a concura cu cei ingenioși maeștri ai Greciei... Opul lui, *Comedia divină*, ce se vede a fi ieșit dintr-un simțemînt politic neschimbăcios, strîmt ghibelin, (în realitate a fost ghelf alb, — n.n.) a fost icoana cea mai vie a luptei celei mari între puterea spirituală și lumească. Dante este, așa zicînd, fondatorele limbei și totodată prototipul poeziei italiene" (apud *Andrei Mureșanu: Poezii și articole*, ed. îngrijită de D. Păcurariu, E.p.l. 1963, p. 157—158).

*

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, cunoașterea operei lui Dante face progrese modeste. Doi scriitori minori (N. Nicoleanu și G. Sion) îl citiseră, deoarece îl amintesc în lucrările lor. O cunoaștere temeinică a *Divinei Comedii* avea întemeietorul romanului social, Nicolae Filimon. Cunoscînd bine limba italiană, ca și Eliade, Filimon citise pe Dante în original, făcînd și interesante adnotări pe marginea textului. (Un exemplar din *Divina Comedie*, în italiană, provenind din biblioteca personală a

Scanned with OKEN Scanner

romancierului, cu numeroase adnotări, se află acum în păstrarea prof. George Lăzărescu).

În romanul său, *Ciocoii vechi și noi,* Filimon citează celebra frază scrisă pe poarta Infernului: *Lasciate ogni speranza voi chi entrate,* în cap. XXXII: *Ocna părăsită,* însoțită de următorul comentariu: „dacă faimosul vers al lui Dante... s-ar fi putut scri undeva, negreșit că acel loc nu ar fi putut să fie decît pe porțile ocnei părăsite, căci oricine intra acolo își pierdea speranța de a mai ieși vreodată" (apud: ediția Șerban Cioculescu, cu ilustrații de Marcela Codrescu, ESPLA, 1959, p. 217). Este vorba de ocna părăsită în care fusese aruncat Dinu Păturică.

La *Junimea,* ai cărei membri aveau o cultură anglo-saxonă și germanică, opera lui Dante nu se bucura de prea mare audiență. Maiorescu amintește doar în treacăt de numele lui Dante în *Condiția ideală a poeziei* și în articolul intitulat *Observări polemice,* în care ironizează analogiile riscate de tipul celei stabilite de către un obscur critic literar (Justin Popfiu), între Dante și... Baronzi! Un alt junimist, istoricul A. D. Xenopol citise — probabil într-o traducere germană — *Divina Comedie.* Într-o scrisoare din 1870, din Berlin, adresată lui Iacob Negruzzi, făcea unele interesante aprecieri asupra celor trei părți ale *Divinei Comedii,* considerînd că cea mai realizată este *Infernul* și nu *Paradisul.* Comentînd propria afirmație, „Xenopol îi citează pe Schopenhauer care ar spune: Fiindcă fericirea e mai străină naturei omenești și cu nenorocirea e mai deprins". Xenopol îl combate însă pe Schopenhauer: „Eu cred din contră, fiindcă nenorocirea este mai străină, mai osebită de natura ei destinațiunei omului și de acesta, în puterea contrastului, o pătrunde mai adînc". În altă scrisoare, din același an, se referă din nou de data asta la Dante și la Petrarca, arătînd că aceștia nu imitează „modelurile antice, deși erau dedați cu tot sufletul studiului antichității, pentru că erau geniuri mari și puternice" (cf. I. E. Torouțiu: *Studii și documente literare,* vol. II, Buc., 1932, p. 92 și 65). Tot aici, se cade să amintim și de fratele istoricului, Nicolae Xenopol, care de asemenea era un cunoscător al operei lui Dante. Într-o scrisoare din Paris (1878), adresată tot lui Iacob Negruzzi

Scanned with OKEN Scanner

afirma că „arta unei epoce trebuie să se inspire din ideile şi simţămintele acelei epoce precum şi trebuie să ţie samă de cunoştinţele timpului, (cunoaşterea şi studierea acestor lucruri constituie pentru artişti ştiinţa lor, ear nu chimia şi fizica cum se crede de ordinar)". Şi, pentru a ilustra acest principiu, în literatură, Nicolae Xenopol oferă pilda operei lui Dante: „Dante scrie după ideile vremei în care a trăit" — precizează acesta (cf. St. şi doc. lit., vol. III, Buc., 1932, p. 55).

Cel mai mare poet al poporului nostru, Mihai Eminescu îl cunoştea bine pe Dante în original sau în traducere (germană, bineînţeles!). G. Călinescu citează — în această privinţă — o frază dintr-un articol al acestuia *(Triumful princ. const.)*, în care poetul afirmă că: „Dante a avut cuvînt, cînd a zis că locaşul celor răi, iadul, e pardosit cu bune intenţii" (apud G. Călinescu: *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. II, Ed. Fundaţii, Buc., 1935, p. 62). În *Amintiri fugare despre Eminescu, (Flüchtige Erinnerungen an M. Eminescu)*, reproduse şi traduse de către I. E. Torouţiu, în *Studii şi documente literare* (vol. IV, Buc., 1933), Mite Kremnitz relatează următoarea întîmplare petrecută între ea şi poet: „Şedeam într-o zi la masa mea unul lîngă altul, eu cu tocul în mînă şi citeam în *Convorbiri;* copiam cuvintele şi el, cu finul său simţ al limbii, îmi dădea echivalentul german. Atunci, pe neaşteptate, nu însă într-o pasiune de moment, ci pe cînd eu întoarsă spre el, vorbeam cu vioiciune, el mă sărută, şi eu mă lăsai fără să mă opun... Nu ştiu ce i-am spus după acest moment surprinzător, ştiu numai că el mă întrebă dacă am un *Dante*, apoi se ridică, îl căută şi-mi citi foarte vesel celebrul pasaj din *Infernul*. Părea ca un şcolar care a făcut o straşnică poznă!..." Identificarea pasajului respectiv pe care i l-a citit poetul Mitei Kremnitz este o chestiune uşoară pentru cititorul familiarizat cu opera lui Dante. Este vorba de cîntul V, terţinele referitoare la episodul Francesca da Rimini-Paolo Malatesta: „Quando legemmo il disiato riso / Esser baciato da cotanto amante, / Questi, che mai da me non fia diviso, / La bocca mi bacio tutto tremante"... („Cînd am citit cum zîmbetu-aşteptat / de mult, amantul şi-l sărută-n fine, / atunci, în tremur tot,

m-a sărutat / acest ce-acum în veci va fi cu mine“ (trad. G. Coşbuc). În altă parte, aceeaşi Mite Kremnitz aminteşte de o discuţie cu Eminescu, imediat după restabilirea acestuia (1884), în timpul căreia poetul aminteşte din nou despre Dante şi despre o traducere germană a lui Ioan al Saxoniei . . . (op. cit., p. 19/39).

Singurul dintre junimişti, care-şi face din opera lui Dante cartea de căpătîi, încercînd prima redare a ei în versuri în limba noastră, este scriitorul Nicolae Gane. Munca de traducere a *Infernului* durează vreme îndelungată: aproape trei decenii. Dintr-o scrisoare a aceleiaşi Mite Kremnitz, din 1878, adresată lui N. Gane, aflăm că încă din acel an scriitorul se ocupa de traducerea *Divinei Comedii* (cf. St. şi doc. lit., vol. III, p. 280—281). Ori, se ştie că traducerea a apărut de abia în 1906. A fost una dintre cele mai dificile întreprinderi ale scriitorului, după cum avea să mărturisească el însuşi, doi ani după publicare, în 1908, într-o scrisoare adresată lui Simion Mehedinţi: „Abia eşit, ca vai de mine, din caznele *Infernului* de Dante, şi iată-mă acum sub povara unei alte munci tot atît de obositoare“ (cf. St. şi doc. lit., vol. IX, p. 137). Cît priveşte valoarea acestei traduceri, G. Călinescu crede că „nu Gane era în măsură să traducă *Infernul* lui Dante, pe care-l tratează în alexandrine, punînd pe marele poet să vorbească săltăreţ ca Peneş Curcanul: „Eram la jumătatea vieţii noastr'ajuns / Intrasem într-un codru de ziuă nepătruns / Şi-n laturi m-abătusem din drumul meu cel drept. / Ah! greu peste măsură îmi este să descriu / Ce aspru era codrul sălbatic şi pustiu; / Gîndind, mi se-noeşte ş-acuma frica-n pept“ (op. cit. p. 375).

Alţi doi junimişti, Duiliu Zamfirescu şi filosoful Vasile Conta manifestă şi ei interes faţă de opera lui Dante. Duiliu Zamfirescu a petrecut timp îndelungat în Italia şi a avut desigur ocazia să cunoască *Divina Comedia*, de care însă nu era prea entuziasmat. Avea o părere defavorabilă despre *Infernul*, care — după el — „nu are (vorbind ca oameni care într-adevăr l-au citit în text) nici o valoare poetică, ci numai filosofică şi istorică“ (cf. *Studii şi documente literare*, vol. VI, Buc., 1938, p. 214). La rîndul său, filosoful Vasile Conta, care dovedise şi încli-

nații poetice, cunoscuse opera lui Dante în timpul celor două călătorii pe care le făcuse în Italia (prima, în 1871, iar a doua în 1881, cu un an înainte de moarte), pentru a-și îngriji sănătatea.

*

Simboliștii români de la sfîrșitul veacului al XIX-lea au manifestat și ei un mare interes pentru opera lui Dante. Ne referim îndeosebi la poeții Alexandru Macedonski și Traian Demetrescu, la care setea de cultură universală este o trăsătură funciară distinctivă ... Îndeosebi, Alexandru Macedonski revine mereu asupra lui Dante. În articolul intitulat *Arta versurilor*, poetul considera că „logica poeziei este prin urmare însăși *absurdul*“. Pentru motivarea acestei afirmații, poetul se sprijină pe exemple de absurditate poetică sublimă culese din *Divina Comedie:* „soarele care *tace*“, „un loc *mut* de lumină“, „o lumină *răgușită* ș.a. Al. Macedonski este și autorul unei piese de teatru intitulată *Moartea lui Dante Alighieri,* despre care G. Călinescu afirmă însă că „e puerilă, cu prea multe scenarii și alegorii“ (op. cit. p. 468).

*

Momentul cel mai însemnat în receptarea operei lui Dante în patria noastră il reprezintă însă poetul George Coșbuc, de la care ne-a rămas prima traducere integrală în versuri a *Divinei Comedii,* lucrare apărute însă postum, cu un studiu introductiv și comentarii de Ramiro Ortiz. Ca și N. Gane, George Coșbuc a lucrat la această traducere mai mult de două decenii. Al. Duțu, într-un studiu recent, apărut în *Studii de literatură universală* (II, 1960), intitulat: *Alegorie și realism în Divina Comedie — însemnări inedite ale lui Coșbuc,* precizează că poetul „și-a început traducerea în 1894, că a refăcut-o după textul italian pînă în 1908, definitivîndu-o pentru publicare în 1912“ (op. cit. p. 142). Ramiro Ortiz relatează — după mărturiile orale ale poetului — că, inițial, acesta cunoscuse *Divina Comedie* într-o traducere germană și că „ceea ce a publicat la început în *Convorbiri literare* nu reprezintă decît această dintîi traducere; că pe urmă a învățat italienește și s-a dus la Florența pentru a învăța limba mai bine și

Scanned with OKEN Scanner

pentru a face cercetări în bibliotecile de pe acolo; că pe urmă, după ce a tradus direct de pe originalul italian *Purgatoriul* și *Paradisul*, a revenit asupra traducerii *Infernului*, refăcînd-o de la capăt" ... (cf. *Dante și epoca sa*, studiu introductiv la prima ediție a traducerii lui Coșbuc, 1924, p. LXXIII). Tot Ramiro Ortiz ne încredințează că poetul știa pe dinafară în italienește întreaga *Divina Comedie:* „Era destul să-i citezi cîteva versuri, chiar de la sfîrșitul *Paradisului*, ca el să continue să spună pe de rost în italienește sute și sute de versuri. Ceva uimitor!" (op. cit., p. LXXIV).

Despre valoarea artistică a traducerii lui Coșbuc nu se mai îndoiește nimeni astăzi, deși — la timpul cînd a apărut — savantul Ovid Densusianu opina că Dante n-ar putea fi tradus integral și că ar fi mai potrivită o ediție limitată la cînturile mai cunoscute, legate între ele printr-un rezumat al întregului poem. (cf. *Viața nouă*, dec. 1924). Danteologul italian Ramiro Ortiz considera însă că „puține popoare din Europa se pot făli" cu o traducere mai bună decît a lui Coșbuc (cf. *Introducere*, p. VI). În vremea noastră, învățatul Tudor Vianu, analizînd meritele artistice ale lui Coșbuc în traducerea *Divinei Comedii*, considera că poetul „s-a conformat cu multă fidelitate formei, stilului, rigorii dantești". Vianu desprinde apoi cîteva dintre mijloacele folosite de Coșbuc: inversiunile, reproducerea cu fidelitate a construcțiilor originale, cum și apropierea de lexicul și chiar de timbrul lui. În concluzie, Vianu considera că poetul „reprezintă exemplul unei opere obținute prin asimilarea atît de temeinică a originalului și a conținutului ei, încît ea se dezvoltă apoi în numeroase amănunte ale expresiei" (cf. Tudor Vianu: *Studii de literatură universală și comparată*, ed. II-a, Editura Academiei, 1963, p. 600). Iar în altă parte: „În traducerea lui Coșbuc, Dante vorbește românește. Cînd îl aud pe Coșbuc zicînd: „Și cum își plîng cocorii tristul lai / Cînd fac pe drum coloane-ndelungate, / Așa vedeam că vin cu mare vai", glasul lui Dante poate fi oarecum auzit: „E com li gru van cantando lor lai, / Facendo in aer, di se, lunga riga; / Cosi vidí venir, traendo guai" (op. cit. p. 635).

Traducerea lui Coşbuc a apărut în prima ediţie, îngrijită şi comentată de către Ramiro Ortiz, unul dintre cunoscuţii dantologi italieni, a cărui merit constă în aceea că a încercat să scoată în relief „cît din opera lui Dante (şi e mult!), apare în armonie cu sensibilitatea noastră estetică de oameni moderni" (op. cit. p. LXXVIII).

După 23 August 1944, traducerea lui Coşbuc a apărut într-o nouă ediţie (ESPLA, 1957), însoţită de comentariile prof. univ. Al. Balaci, comentarii pe care Tudor Vianu le aprecia astfel: „Spre deosebire de comentatorii italieni, a căror minuţie a creat erudita filologie dantescă, noul comentator român dezvoltă mai ales latura artistică a exegezei sale, răspunzînd astfel nevoilor cititorului actual de literatură" (op. cit. p. 598).

În sfîrşit, trebuie să menţionez aici şi comentariile, notele şi articolele danteşti ale lui George Coşbuc, amintite de către Ramiro Ortiz şi comentate într-un judicios articol (citat deja mai sus), de către Al. Duţu, dar şi de către prof. univ. Al. Balaci, autorul unui studiu publicat în *Revista de filologie romanică şi germanică: Un comentar al Divinei Comedii* (Buc. 1957). Despre aceste valoroase note, informaţii se pot culege din studiul lui Ramiro Ortiz.

*

Între cele două războaie mondiale, opera lui Dante devine obiect de preocupare constantă a unor renumiţi învăţaţi români, care prin seriozitatea cercetărilor lor au adus o contribuţie meritorie la elucidarea unor însemnate probleme legate de înţelegerea modernă a operei lui Dante. Un impuls deosebit au primit aceste preocupări, începînd din anul 1921, anul cînd — pe plan mondial a avut loc comemorarea a 600 de ani de la moartea lui Dante. Cu acest prilej, au apărut şi în ţara noastră mai multe articole, studii şi cercetări referitoare la Dante. Dintre toate acestea, au reuşit să se impună în atenţia cercetătorilor doar două contribuţii danteşti semnate de învăţaţii Ovid Densusianu şi Nicolae Iorga. Studiul lui Ovid Densusianu se intitulează: *Dante şi latinitatea* şi a apărut în chiar anul comemorării, 1921, păstrîndu-şi pînă astăzi neştirbit actualitatea. Cel de al doilea studiu este de fapt o comunicare făcută în şedinţa festivă a Academiei române, din 27 mai

1921 (inclus în *Portrete*, Biblioteca pentru toţi, nr. 1454-56, p. 167—185).

Vom insista puţin asupra comunicării lui Nicolae Iorga.

Meritul cel mai mare al operei lui Dante constă — după Iorga — în faptul că acesta s-a inspirat din mediul epocii sale, „singurul mijloc, pentru orice vreme, de a-l şi întrece“ (op. cit. p. 168). Şi mai departe, în chip de concluzie: „El e suflet din sufletul epocii sale, cum a fost carne din carnea oamenilor de atunci, cum s-a coborît în ţerna care a cuprins, prietini şi duşmani, pe oamenii generaţiei sale“ (ibid. p. 181—182). Datorită acestui merit, fiecare generaţie a găsit — în decursul veacurilor ce s-au scurs de la moartea sa — ceea ce s-a potrivit idealurilor ei etice şi estetice, deoarece Dante „în forme eterne a încremenit astfel, nu o stearpă discuţie de teolog medieval, o divagaţie de fantastic urmăritor al lucrurilor ireale, ci o pasiune omenească sinceră, puternică, neîmpăcată, setoasă de răzbunare. Se pare că din aceasta, din sentimentul uman neprefăcut, capabil de a chema în ajutorul său toate ideile, întregimea sentimentelor, se hrăneşte orice poezie, în orice timp“ (ibid. p. 181). Şi, în final: „El este dintre aceia, foarte rari, cari sunt pentru toate timpurile şi pentru toate popoarele, nu pentru că au căutat aceasta, ci tocmai pentru că au fost mai mult ai vremii şi ai neamului lor, dar cu atîta putere, încît au ajuns pînă la izvoarele veşnice din care se adapă acolo, la locul lor, naţiile şi secolele“ (idem, p. 185). Ni s-a părut că aceste opinii ale marelui nostru învăţat ar avea o aplicabilitate generală, deşi ele au fost formulate în legătură cu Dante. Credem că ele ar constitui şi astăzi un bun prilej de reflecţie, pentru creatorii şi criticii noştri!

*

Fiindcă este vorba de perioada dintre cele două războaie mondiale, socotim că am comite o mare nedreptate dacă nu am aminti şi de noua traducere integrală, în proză, alcătuită de către A. Marcu, ediţie însoţită de admirabilele gravuri ale lui Mac Constantinescu. Spre deosebire de celelalte traduceri anterioare, acestea se remarcă printr-o acoperire mai judicioasă a textului italian. Tra-

ducătorul — nemaifiind încorsetat de legile versului — s-a apropiat și mai mult de gîndirea lui Dante. Comentariile care însoțesc textul aparțin traducătorului și au meritul de a nu încărca în mod inutil lectura textului.

*

La rîndul său, criticul Mihail Dragomirescu își sprijină demonstrațiile sale despre imaginea poetică pe exemple culese din *Divina Comedie*. Criticul considera că imaginea poetică „nu e posibilă, pe de o parte fără *un substrat material,* venit de la obiectele din natură; pe de alta fără *o expunere verbală*“ (cf. *Știința literaturii,* vol. I, Buc., p. 195). Pentru susținerea primei părți a definiției de mai sus, criticul recurge și la exemple din Dante. Astfel, arată criticul, deși *Divina Comedie* pare — la prima vedere — „a cuprinde imagini streine de experiența lumii . . . scoase parcă numai din genialitatea lui creatoare“, totuși ea se sprijină pe o profundă cunoaștere a realității, tablourile create de el avînd o puternică realitate psihofizică, „o viață estetică“: „Oricît de deosebite ar fi de natură, — în realitate toate elementele sînt împrumutate din natură, și numai îmbinate, combinate și cristalizate în formule, pe care le dictează ideea generatoare a operei poetice“. Criticul exemplifică cele afirmate prin evocarea scenei „în care Ugolino, rozînd capul lui Ruggieri . . . , povestește cum a fost trădat, cum a fost închis cu copiii săi și cum au murit toți prin foamete“ . . . Criticul arată că toate aceste tablouri „sînt realități estetice în care diferitele elemente sînt luate, ori din natură direct, ori din visuri, ori din credințe poporane — toate manifestări fizico-psihice, care și ele fac parte din Natură“ (op. cit., p. 197—198).

*

Opera lui Dante a făcut obiectul de cercetare și al filosofiei. În Franța, apărea în 1939 o carte intitulată *Dante et la philosophie,* semnată de către Etienne Gilson. La noi — în perioada dintre cele două războaie — opera lui Dante a fost cercetată și sub aspect filosofic de către P. P. Negulescu și Mircea Florian.

P. P. Negulescu subliniază preocuparea de natură și de vestigiile trecutului a celor doi mari poeți: Dante și Petrarca. Ei, pentru prima dată „încep să descrie aspectele ei frumoase (ale naturii, n.n.) și, mai ales, efectul acestor aspecte asupra sufletului omenesc“ (cf. *Filosofia Renașterii*, ed. II-a, 1945, vol. I, p. 125; ediția I-a, 1910). Dante este totodată inițiatorul acelui cult al trecutului. Autorul citează în acest sens aceste cuvinte ale lui Dante: „fiecare piatră din zidurile Romei trebuie să fie înconjurată cu respect și admirație“ (op. cit. p. 126—127).

În volumul III al lucrării sale, P. P. Negulescu insistă asupra interesului manifestat de Dante pentru istorie, politică și științele juridice. Cercetînd pe larg izvoarele concepțiilor politice ale lui Dante, P. P. Negulescu ajunge la convingerea că marele poet florentin „nu era numai un sentimental plin de lirism, un visător plin de avînturi mistice, ci și un cugetător politic cumpănit, un observator capabil să pătrundă mai adînc înțelesul evenimentelor ce se desfășurau împrejurul său“ (op. cit., vol. III, p. 158). P. P. Negulescu întreprinde în continuare o amplă analiză a cărții lui Dante: *De monarchia* (p. 161—166), pentru a pune în lumină modul în care, sub influența ideilor antichității, începe lupta de emancipare de sub tutela bisericii: „Interesant e îndeosebi modul cum se ridică Dante la concepția unui imperiu universal“ — conclude autorul.

Un interes deosebit prezintă și cercetările lui Mircea Florian. Într-un curs universitar litografiat în 1947 *(Istoria filozofiei moderne)*, autorul cercetează unele aspecte filosofice ale operei lui Dante. Despre *Divina Comedia*, Mircea Florian consideră că această operă reflectă cu mijloace noi „idealul ascetic sau de purificare al unui *itinerar spiritual*, al unui *itinerarium mentis in Deum*“ ... (cf. op. cit., p. 431). Pentru Florian, Dante nu este un mistic speculativ, deoarece în opera lui nu se întîlnește meditația abstractă, ci viața unui om, o individualitate printre un șir mare de alte individualități, un suflet concret îndreptat spre „viața nouă“ *(vita nouva)*, cum el însuși intitulează morala sa autobiografică, întregită de o altă operă *(Convivio)*“. Ca și P. P. Negulescu, Florian analizează pe larg *De monarchia*, ajungînd la concluzia că „orizontul

17*

marelui florentin nu depășește idealul medieval universalist" (p. 432).

Mircea Florian sintetizează și concluziile studiilor românești prilejuite de comemorarea din 1921 în următoarea frază: „sentimentul omenescului natural țîșnește la Dante spontan, în schimb cadrul lui de manifestare este încă medieval" (p. 430).

După eliberare, opera lui Dante Alighieri s-a găsit mereu în centrul atenției publicului avid de cultură din patria noastră. În cadrul catedrei de italiană de pe lîngă Universitatea din București, opera lui Dante a fost întotdeauna obiect de discuții la cursuri și în seminarii. Nina Façon, Al. Balaci, George Lăzărescu ș.a. au dus o muncă perseverentă și susținută cu studenții pentru cunoașterea temeinică a valorilor universale din literatura italiană. (O mențiune specială o merită *Studiile italiene* publicate de către Al. Balaci). Un rol însemnat în răspîndirea lui Dante în România l-a avut publicarea unei noi ediții, în 1957, a *Divinei Comedii,* în traducerea lui Coșbuc și cu comentariile lui Al. Balaci, răspîndită în tiraje de masă. Anul acesta, cu prilejul comemorării a 700 de ani de la nașterea lui Dante, Editura pentru literatură universală a anunțat apariția unei alte ediții (într-o nouă traducere, în versuri), din *Divina Comedia,* cum și publicarea pentru prima dată în limba română a celorlalte opere ale lui Dante. Pe lîngă acestea, au apărut și cîteva articole și studii, din care am reținut pe cele scrise de către prof. univ. Al. Balaci, distins italienist, unul dintre comentatorii contemporani ai lui Dante care știe să îmbine cu măiestrie erudiția cu preocupările estetice, cum și pe tînărul Al. Duțu, bibliotecar al Academiei R.S.R., unul dintre zeloșii discipoli ai maestrului Tudor Vianu. (Ar fi trebuit să încărcăm prea mult acest articol, dacă am fi menționat toate articolele care au apărut, în decursul anilor în presă. Am reținut numai ceea ce am socotit că prezintă un interes științific deosebit).

Cel mai ilustru cercetător al operei lui Dante în România, după eliberare, este însă mult regretatul nostru în-

vățat — profesorul Tudor Vianu. Asupra cercetărilor și studiilor acestuia se cade să insistăm mai pe larg, atît pentru semnificațiile și sugestiile pe care le putem desprinde, cum și pentru faptul că în acest an, cînd se împlinesc 700 de ani de la nașterea lui Dante, se împlinește un an de la trecerea întru cele veșnice a lui Tudor Vianu.

*

Primul contact al învățătorului Tudor Vianu cu opera lui Dante datează din perioada studiilor universitare. Ocupa în acel timp — după propriile sale mărturisiri — o odăiță pe Calea Plevnei, în același imobil în care locuia și poetul George Coșbuc. Într-una din zilele de început ale războiului din 1916—1918, poetul l-a invitat pe tînărul student în apartamentul său, pentru a-i citi un cînt al poemului lui Dante, pe care îl tradusese. Tudor Vianu a înregistrat, cu această ocazie, „sunetul special al limbii traducerii, regăsit acum la noua ei lectură“ (cf. *Studii de literatură universală și comparată*, ed. II, p. 597, articolul: *Coșbuc, traducător al lui Dante*).

Mai tîrziu, în decursul anilor, Tudor Vianu — în cadrul preocupărilor sale de literatură universală și comparată — va reveni adeseori asupra operei autorului *Divinei Comedii*, fiind unul dintre remarcabilii comentatori români contemporani ai acestei ilustre opere care marchează începutul literaturii italiene.

În cercetările sale, Vianu caută să descopere și alte izvoare ale *Divinei Comedii*, decît cele prea bine cunoscute — ale antichității. Astfel, printre altele, el insistă asupra unui poem din secolul al IX-lea, care „narează o călătorie în lumea de dincolo, renumita *Visio Wettini (Viziunea lui Wetinus)*“, compusă de către un anume Walahrid, un școlar al lui Hraben, și care se crede că nu i-ar fi fost străin lui Dante, în momentul cînd se apuca de perfectarea măreței sale opere (cf. op. cit., p. 12). Totuși, comentatorul român este convins de originalitatea poemului dantesc. „Încă din zorile ei, *Divina Comedie* a lui Dante aduce revelații extraordinare asupra sufletului omenesc, asupra pasiunilor, asupra prăbușirilor și înălțărilor lui, într-un fel

Scanned with OKEN Scanner

pentru care nu putem cita nici o analogie în toată literatura narativă anterioară. Din acest moment, poezia nu este numai element al imaginației, ea devine acum instrument de cunoaștere a sufletului omenesc" (cf. op. cit., p. 64).

În interpretarea operei lui Dante, Tudor Vianu pornește de la aprecierile făcute de către Engels în 1892, în prefața la traducerea italiană a *Manifestului comunist*, Engels îl aprecia pe Dante drept „ultimul poet al evului mediu" și „cel dintîi poet al vremii noi". Pornind de la aceste aprecieri, Vianu încearcă să stabilească prin ce este legat Dante de evul mediu și prin ce este un precursor al Renașterii. Astfel, Vianu găsește că Dante e un poet medieval datorită sistemului valorificărilor sale morale: „Contemplația divinității la sfîrșitul *Paradisului*, ca ținta cea mai înaltă a străduinței morale, ierarhia sufletelor în eternitate, în acord cu doctrina virtuților teologice și a păcatelor mortale și veniale, nu lasă de asemenea nici o îndoială asupra caracterului eticii dantești" (cf. p. 14—15). Medievale mai sînt la Dante metoda sa literară, alegorismul acestuia, precum și cultura lui Dante care-și avea rădăcinile în filosofi și mistici ca Thoma din Aquino, Francisc din Assisi și trubadurii francezi și italieni. Tudor Vianu insistă însă mult mai pe larg asupra acelor trăsături prin care Dante se leagă de noua cultură a Renașterii. În această privință, învățatul nostru găsește că una dintre cele mai însemnate trăsături este „contactul său mai întins cu cultura antichității". Acest contact este semnul timpurilor noi, „al acelor timpuri în care burghezia dezvoltată din viața comunelor medievale pornește lupta ei împotriva ordinii feudale și găsește în cultura greacă și latină aliatul ideologic de care avea mai multă nevoie" (cf. p. 15). Trecînd la exemplificări, învățatul român nu stăruie prea mult asupra figurii lui Virgiliu, călăuza lui Dante în Infern, pentru faptul că prețuirea acestui mare scriitor latin nu se pierduse nici în evul mediu. Învățatul nostru se folosește aici și de cercetările și concluziile lui Ovid Densusianu, autorul unui studiu despre *Dante și latinitatea*. Vianu insistă asupra cultului pe care Dante îl nutrea față de Cezar, întrupare a ideii imperiale. Vianu

citează terţinele prin care Dante face elogiul lui Cezar, precizînd că „imaginea dantescă a lui Cezar este văzută din unghiul unui ghibelin" (op. cit. p. 18) şi nu constituie o atitudine estetică.

De o fină şi subtilă analiză se bucură cîntul IV al *Infernului*, pe care Vianu îl apreciază drept „breviarul dantesc de cultură antică" (ibid. p. 18). Atitudinea lui Dante faţă de antichitate este în legătură cu idealul său etic, care constă în preamărirea gloriei, a faimei.

De la exegeza operei, Vianu trece apoi la stabilirea de afinităţi. O primă analogie care se impune cercetătorului este între Dante şi Petrarca, de asemenea un preţuitor al culturii antice. Vianu găseşte că mai mult chiar decît Dante, Petrarca este o personalitate a lumii noi. Mai întîi — notează Tudor Vianu — prin partea cea mai importantă a operei lui, în care accentele propriu-zis lumeşti, cîntecul adresat fiinţei concrete a Laurei, lăudată pentru puritatea, dar şi pentru frumuseţea ei fizică, vine să înlocuiască idealul doamnei înger, *la donna angelicata* a lui Dante şi a celorlalţi poeţi din şcoala *dulcelui stil nou* ... (ibid. p. 20). Vianu găseşte însă multe puncte de contact între cei doi, deoarece atît unul cît şi celălalt închină imnuri Gloriei *(La Fama)*, Petrarca în *Trionfi* iar Dante în cîntul IV al *Infernului*. Pentru Petrarca, Gloria este *la bella donna*, care este însoţită de Cezar şi Scipio. În preţuirea lui Cezar, Petrarca se deosebeşte fundamental de Dante, deoarece îi descoperă şi condamnabile slăbiciuni omeneşti. În supraevaluarea lui Petrarca, Tudor Vianu se situează pe aceleaşi poziţii ca şi Jean François La Harpe, al cărui celebru *Curs de literatură*, îi era bine cunoscut lui Vianu. La Harpe afirma că Dante a scris „un poem monstruos şi plin de extravaganţe, pe care numai mania paradoxală a secolului nostru l-a putut justifica şi preconiza" (citat apud Vianu: op. cit., p. 403).

O altă paralelă ce se impune cercetătorului nostru este între Dante şi Shakespeare. Vianu pleacă de la celebra apropiere făcută de către Hugo, după care „Dante încarnează supranaturalul; Shakespeare întreaga natură" ... O analogie interesantă este cea stabilită între *Divina Comedie* a lui Dante şi *Faust*, de Goethe: „Prin bogăţia conţinu-

tului și lărgimea orizontului său o singură altă operă mai veche îi poate sta alături, *Divina Comedie* a lui Dante Alighieri" (idem, p. 242; cf. și p. 249, 277). Demnă de reținut este și comparația cu Balzac. Iată concluziile lui Vianu: „Intitulîndu-și ciclul romanelor sale, așa cum a făcut-o, Balzac dă impresia că parafrazează numele operei lui Dante, într-o intenție sarcastică nedeclarată, dar totuși evidentă" (ibid.)

Mergînd pe aceeași linie a apropierilor, Vianu găsește că nici Dostoievski nu este mai prejos de afinul său italian: „Cînd citim romanele lui Dostoievski — scrie Vianu — un singur nume vine să i se alăture, ca reprezentantul noii serii la sfîrșitul căreia stă marele scriitor rus. Acest nume este al lui Dante, a cărui imaginație a durerii în *Infernul* este singura cu care putem compara pe aceea a autorului *Crimei și pedepsei*. Lui Ugolino i se asociază peste veacuri Rascolnicof" (ibid. p. 532). Totuși deosebirile sînt și ele evidente. Pe cînd la Dante crima își găsește ispășirea într-un plan al lumii, la Dostoievski întîlnim o atitudine de proslăvire a suferințelor care duc la regenerarea morală a omului.

O altă problemă care-l preocupă pe Vianu este cea a grandorii operei lui Dante. Vianu vrea să afle răspunsul la întrebarea cu privire la sursele acestei grandori. Răspunsul îl află în „rectitudinea și energia luptătoare a sufletului său ... Povestirea călătoriei lui Dante prin Infern, Purgatoriu și Paradis este o operă de valorificare morală a întregului trecut al omenirii și al prezentului ei în Italia, făcută din punct de vedere al eticii medievale și cu un sentiment al dreptății, care nu rătăcește niciodată. Sentințele lui Dante nu sînt apelabile ... Întocmai fulgerelor care ard și purifică, mînia lui Dante este justă și salubră, dar nu lipsită pe alocuri de milă adîncă pentru făptura păcătoșilor. Dante a întrupat astfel integritatea caracterului moral al omului care în împrejurările particulare ale patriei lui, îi deplînge dezbinarea, multele ei sîngerări și lupte" (op. cit. p. 138—139).

Un alt grup de probleme sînt cele în legătură cu valorificarea studiilor dantești ale înaintașilor români, cum și a traducerii făcută de către Coșbuc. Dintre cercetătorii români, Vianu aprecia îndeosebi strădaniile lui Ovid Den-

susianu și comentariile lui Al. Balaci. Aprecieri generoase face Vianu și cu privire la traducerea lui Coșbuc: „Coșbuc — spune Vianu — n-a reprodus cu mare fidelitate construcțiile originalului, dar a căutat să se apropie de lexicul și chiar timbrul lui“ (op. cit. p. 599). În această privință, învățatul român sugera viitorilor cercetători scrierea unui „studiu complet al limbii lui Coșbuc în traducerea *Divinei Comedii*“ (idem, p. 600).

*

De pe poziții asemănătoare cu ale lui Tudor Vianu, acad. Andrei Oțetea își propune — la rîndul său — în cartea intitulată *Renașterea,* apărută la Editura științifică (Buc. 1964), să cerceteze ce este medieval și modern în gîndirea artistică și politică a lui Dante. Medievalitatea lui Dante caracterizează concepția acestuia despre lume și, cu precădere, „concepțiile sale politice“: „Idealul său — notează acad. Andrei Oțetea — era monarhia universală a Ottonilor și a Hohenstaufilor“ (op. cit. p. 248). Urmărind reflectarea concepțiilor politice ale lui Dante în *Divina Comedia,* autorul ajunge la următoarea concluzie: „*Divina Comedie* constituite primul tablou epic al vieții comunale, în care se plămădește societatea modernă. Pasiunea luptelor politice vibrează în cuvintele cu care poetul își întîmpină prietenii și dușmanii întîlniți în lumea cealaltă“ (p. 250).

Andrei Oțetea are meritul de a fi expus cu metodă și principalele aspecte moderne ale operei lui Dante, după cum urmează: 1) „Dante reînvie însuși sentimentul vieții antice“ ... (p. 250); 2) „Dante exprimă un nou sentiment al naturii și o nouă concepție despre om. Comparațiile lui au un caracter de simplitate și de familiaritate homerică“ (p. 250). Și: „*Divina Comedia* ne-a dat primele exemple de glorificare poetică a naturii“ (p. 251); 3) „Dante excelează în arta de a crea atmosferă. Descrierea pădurii întunecoase și sentimentul de groază pe care-l inspiră coborîrea iminentă în bezna întunericului îți sugerează de la primele versuri tabloul infernului“ (p. 251); 4) Dante „și-a făurit alt ideal de om, pe care îl găsim deja schițat în *Divina Comedie*“. Noblețea acestui om nu stă „în nume, rasă și avere, ci în superioritatea inteligenței și a voinței“.

Scanned with OKEN Scanner

Autorul dă exemplul Francescăi de Rimini care preferă chinurile iadului alături de iubitul ei, al contelui Ugolino, cel care în infern roade ceafa duşmanului său, ştergîndu-şi gura cu părul acestuia: „Pentru toată fericirea raiului nu şi-ar fi lăsat victima din mîini" — comentează acad. Andrei Oţetea. Tot astfel, comentează şi exemplul lui Farinata degli Uberti, cel osîndit pentru erezia lui, şi pe care groaznicele torturi ale iadului nu reuşesc să-l înfrîngă. Concluzia acad. Andrei Oţetea merită a fi reţinută: „Acesta e deja idealul de bărbăţie (virtù) al Renaşterii" (p. 25).

*

În concluzie, opera lui Dante a început să fie cunoscută în ţara noastră din veacul al XIX-lea, ca şi cea a marelui Vill. Eliade-Rădulescu este primul scriitor român pasionat de lectura *Divinei Comedii* care încearcă prima traducere a *Infernului,* păstrînd endecasilabul dantesc. Alţi scriitori români ca Cezar Bolliac, Andrei Mureşanu, N. Nicoleanu, G. Sion — manifestă interes pentru opera lui Dante. O menţiune specială se cuvine pentru Nicolae Filimon, care studia *Divina Comedie* în original, făcînd comentarii marginale pe text.

Scriitorii de la „Junimea" n-au ignorat contribuţia lui Dante la dezvoltarea literaturii italiene, cu toate că majoritatea aveau o cultură germanică şi anglo-saxonă. Titu Maiorescu, Iacob Negruzzi, istoricul A. D. Xenopol, Mite Kremnitz, filosoful Vasile Conta, Nicolae Xenopol şi Duiliu Zamfirescu fac deseori aluzie în lucrările sau corespondenţa lor la lecturile din opera lui Dante. O bună cunoaştere a *Divinei Comedii* în original sau prin intermediul unei traduceri germane avea marele poet Mihai Eminescu. Singurul dintre junimişti care-şi face însă din opera lui Dante o preocupare pentru toată viaţa este scriitorul Nicolae Gane, de la care ne-a rămas cea de a doua traducere a Infernului (*Iaşi,* 1906). Spre deosebire de Eliade care se străduise să păstreze metrul original, Gane îl traduce pe Dante în alexandrini. În aceeaşi perioadă se realizează şi prima traducere a *Purgatoriului,* de către Maria P. Chiţiu.

Simboliştii români îl citeau şi ei cu pasiune pe Dante. Al. Macedonski extrage citate din *Infernul,* în sprijinul teoriilor sale despre logica poeziei. Tot el scrie şi prima dramă inspirată de moartea lui Dante.

Cel mai însemnat moment al receptării lui Dante în România este marcat de strădaniile poetului George Coşbuc, primul care traduce integral în versuri, în metru original — *Divina Comedie.* Traducerea sa a apărut postum, cu introducerea şi comentariile dantologului italian Ramiro Ortiz. În 1957, avea să fie reeditată însoţită de comentariile prof. univ. Al. Balaci. Traducerea lui Coşbuc s-a bucurat de aprecierea unanimă a publicului şi a specialiştilor. O altă traducere în proză apărută în perioada dintre cele două războaie este cea a italienistului Al. Marcu.

Sărbătorirea în 1921 a 600 de ani de la moartea lui Dante a constituit prilejul apariţiei unor studii, cercetări şi comunicări semnate de învăţaţi ca Ovid Densusianu şi Nicolae Iorga, cum şi al unei întregi literaturi danteşti. După 23 August 1944, preocupările danteşti sporesc. Apar studii şi comentarii semnate de prof. univ. Al. Balaci, Nina Façon, Al. Duţu, George Lăzărescu ş.a.

O însemnătate deosebită — în cadrul preocupărilor de literatură universală — prezintă studiile şi comunicările învăţatului Tudor Vianu — ilustru cercetător al operei lui Dante în România.

După cum se vede, cunoaşterea lui Dante în România a făcut progrese lente, dar constante, începînd din secolul al XIX-lea şi pînă în prezent, cînd opera lui Dante se bucură de o mare răspîndire şi de o deosebită preţuire din partea cititorului român. Unii scriitori tineri ca Nicolae Labiş şi Nichita Stănescu au asimilat în creaţia lor experienţa artistică a marelui poet italian. Se simte în unele poezii ale acestora influenţa viziunii danteşti asupra lumii. Dante devine astfel unul dintre izvoarele veşnice la care se adapă adevăraţii creatori ai frumosului de la noi şi din întreaga lume.

Scanned with OKEN Scanner

DANTE ÎNTR-O NOUĂ INTERPRETARE

ALEXANDRU BALACI: „DANTE"

Bibliografia dantescă este atît de bogată, încît simpla parcurgere a titlurilor îți produce un sentiment de uimire. Este apanajul marilor opere de a suscita mereu și mereu gîndirea critică. Fiecare epocă năzuiește să-și apropie spirite, să dobîndească asupra lor o vedere mai profundă, mai adevărată. Dante a închis în opera sa o lume „gînditoare, retrasă în ea, puțin comunicativă, ca o frunte înnourată de gîndirea ce se frămîntă sub ea",[1] fapt pentru care toți cei ce s-au apropiat sau încearcă să se apropie și astăzi de această operă au surpriza de a afla de fiecare dată alte semnificații, alte idei...

În țara noastră, preocupările legate de opera lui Dante datează de la începutul secolului al XIX-lea. Traducerea și *Comentariile* lui George Coșbuc, studiul doct al lui Ovid Densusianu, articolele recente apărute cu ocazia celui de al șaptelea centenar de la nașterea lui Dante semnate de italieniști, dantologi sau de istorici și critici literari constituie o dovadă a interesului pe care îl trezește opera lui Dante în România.

Unul dintre cei mai pasionați dantologi români care — după propria-i mărturisire — „și-a închinat treizeci de ani iubirii lui Dante", e distinsul italienist Alexandru Balaci, autor al unor studii și cercetări publicate prin reviste de specialitate sau adunate în ale sale *Studii italiene*. Referindu-se la comentariilor sale la *Divina Comedie*, Tudor Vianu remarca la acest nou comentator român, spre deose-

[1] Francesco de Sanctis: *Istoria literaturii italiene*, ed. română, 1965, p. 278.

bire de comentatorii italieni, preocuparea de a dezvolta „mai ales latura artistică a exegezei sale, răspunzînd astfel nevoilor cititorului actual de literatură".[2] Aceeași preocupare de a realiza o prezentare a vieții și operei lui Dante — „o interpretare clară și în spirit realist" — accesibilă maselor largi de cititori se întîlnește și în lucrarea lui Al. Balaci, apărută în Editura tineretului, în colecția „Oameni de seamă", intitulată *Dante*. Ceea ce te izbește mai întîi, atunci cînd ai parcurs pînă la capăt paginile acestei cărți, este convingerea nestrămutată a autorului că opera lui Dante — dincolo de stufoasele și contradictoriile interpretări ce s-au dat operei sale în decursul veacurilor — se adresează îndeosebi milioanelor de oameni simpli, care o pot citi și înțelege chiar fără obositoarele și mult prea încărcatele comentarii, care însoțesc adesea textul, fărîmițînd frumosul și emoția artistică. În această privință, fără să nege utilitatea cercetărilor, Al. Balaci pare a se ralia părerii lui Ugo Foscolo, care — în *Comentariul textului poemei lui Dante — Francesca da Rimini*, din *Eseurile literare* — mărturisește: „Nu voi pregeta să o repet; nici nu mă voi încumeta să explic pe acest autor, fără a mărturisi cît de vană este adesea și de dăunătoare meseria de tălmăcitor al tainei frumosului".

Năzuința supremă a cercetătorului român a fost — atunci cînd și-a asumat răspunderea unei noi interpretări a lui Dante — de a-l prezenta pe acest uriaș creator așa cum a fost, cu păcatele și virtuțile sale, cu lumini și umbre, înainte de toate Om, căruia — după binecuvîntata maximă a lui Terențiu — nimic din ce-i omenesc nu i-a rămas străin. „Dante — precizează Al. Balaci — trebuie să fie înfățișat fără tente apologetice, mai viu și mai multiform în contrastele sale de alb și negru, cu toate experiențele sale, care l-au dus să scrie *Infernul*, care l-au făcut să soarbă cu sete intensă din cupa plăcerilor, să schimbe sonete violente, pînă la accente triviale cu poetul și prietenul Forese Donati, în acea perioadă de traviamento, de ieșire din calea cea dreaptă". Meritul cercetătorului român constă deci în încercarea de a prezenta un Dante al oamenilor, curățit de zgura interpretărilor mistice sau teologice,

[2] Tudor Vianu: *Studii de literatură universală și comparată*, ed. II-a, Editura Academiei R.S.R., 1963, p. 598.

un Dante care „a trăit intens în tumulturile vieţii, fără ca gigantica lui forţă să se micşoreze vreodată“ (p. 48) şi în a cărui operă se oglindeşte viaţa integrală. Stăruie în mintea cercetătorului român această întrebare la care se încearcă a găsi cel mai potrivit răspuns: pe cine au iubit şi iubesc mai mult oamenii dintre marii creatori — pe cei ce se izolează în turnul de fildeş alcătuind scrieri care nu au tangenţă cu firea omenească, sau pe cei care pornind de la realitate se ridică la simbol? Răspunsul este evident: oamenii preţuiesc în toate timpurile pe aceia care îi simt alături de ei, exprimîndu-le gîndurile şi năzuinţele. Dante a fost un asemenea scriitor, un om pasionat şi generos, un om activ şi în acelaşi timp un creator, un mare poet. Acest lucru îl pune cu preponderenţă în lumină cartea lui Al. Balaci. Iată portretul lui Dante pe care autorul îl propune contemporanilor săi: „A fost totdeauna un pasionat, un violent uneori. Emoţiile sale intense, persistente, îi înflăcărau fantezia pînă a-i domina de multe ori gîndirea. El nu umbla niciodată cu jumătăţi de măsură. Îi urăşte intens pe indiferenţi, pe neutrali, se aruncă total ca într-o apă, atunci cînd susţine o opinie estetică, politică sau morală. El este omul absolutei sincerităţi, fără de reticenţe. Nu-şi ascunde niciodată şi sub nici un văl gîndirea, detestînd nehotărîrea, oscilarea, abdicarea de la propria personalitate“ (p. 84). Şi ceva mai departe: „Prima sa mişcare, prima sa aderare este totdeauna la lucrurile realităţii şi ale vieţii. Acţiunea este pentru el *negotium*, arta, poezia este *otium*. El ştie că-şi clădeşte independenţa pe nefericire“ (p. 88). În concepţia lui Balaci, Dante sintetizează în personalitatea şi opera sa întreaga umanitate.

De pe aceste poziţii, cercetătorul român combate unele dintre interpretările eronate sau forţate ce au fost date de către unii dantologi anteriori, anumitor evenimente ale vieţii sau operei sale: „Dante Alighieri nu a fost niciodată misticul, asceticul contemplator, cu privirile fixe în bolta cerească“ (p. 48). Stăruitor pledează Al. Balaci pentru înlăturarea unor imagini false ce ne-au fost transmise de către unii cercetători italieni sau străini, cu care polemizează. Astfel, combate puritanismul interpretărilor pascoliene, potrivit cărora femeile din opera lui Dante ar fi nişte simple alegorii, fără nici o legătură cu viaţa reală. Se

declară de asemenea în vădit dezacord cu interpretările prerafaelitului Dante Gabriel Rosetti — acest „straniu dantolog" care se considera unicul descoperitor al limbajului esoteric folosit de Dante și a cărui cheie credea că a aflat-o el; consideră ridicole interpretările iezuite ale lui Gietmann, care se declara cunoscător al limbajului esoteric al operei lui Dante (p. 103). Tot astfel supune unui foc continuu pe toți acei comentatori — care au căutat cu orice chip să descopere alegorii și simboluri în opera lui Dante. „El (Dante — n.n.) nu a fost niciodată un teolog, un mistic, un filosof integral, care să uite de realitatea lumii înconjurătoare. Spiritul lui hrănit esențial cu poezia, nu s-a rătăcit niciodată pe meandrele dialecticii metafizice" (p. 118). Și, în altă parte, folosind același ton polemic, arată că poetul „nu este un rece simbol, o abstractă figură alegorică, ci rămîne mereu el însuși, omul viu, cea mai puternică personalitate artistică a vremii sale, scriitorul ancorat adînc în realitate, înrădăcinat în *humusul* patriei" . . . (p. 163). Aceeași idee a susținut-o și Nicolae Iorga, pentru care Dante a întruchipat în forme nepieritoare „nu o stearpă discuție de teolog medieval, o divagație de fantastic urmăritor al lucurilor ireale, ci o pasiune omenească, sinceră, puternică, neîmpăcată, setoasă de răzbunare. Se pare că din aceasta, din sentimentul uman neprefăcut, capabil de a chema în ajutorul său toate ideile, întregimea sentimentelor, se hrănește orice poezie, în orice timp" (cf. N. Iorga: *Portrete*, „Biblioteca pentru toți", nr. 1454—56, p. 181). Înregistrăm cu bucurie această continuitate a preocupărilor și interpretărilor din critica românească referitoare la opera lui Dante.

Lucrarea lui Al. Balaci se împarte în două secțiuni: prima — referitoare la viața lui Dante (un *Profil biografic*) a doua — este o *Introducere în studiul operei lui Dante*. În realizarea profilului biografic, Balaci se ține aproape de cele mai autentice și mai apropiate în timp documente despre Dante Alighieri. Este citată astfel acea celebră *Vita di Dante* a lui Boccacio (de curînd tradusă și în românește), sau lucrări ca cea a lui Francesco Filefo (*Vita Dantis*) ș.a. (Bibliografia lucrărilor cercetate de autor însumează 133 de titluri și credem că nu este completă, ci — așa cum se obișnuiește — selectivă!). Demn de reținut

este faptul că Balaci încearcă să facă lumină în stufoasele incertitudini ale biografiei lui Dante, organizîndu-și totodată într-un mod personal materialul, potrivit concepției sale despre realizarea și obiceiurile unei monografii. Astfel autorul insistă cu precădere asupra factorilor hotărîtori în formarea personalității poetului pe care îi anunță și îi analizează în ordinea importanței lor. În primul rînd — *cultura;* poetul era „cel mai cult om al epocii sale" (p. 117), deși era în bună parte, — ca și Eminescu — un autodidact. În al doilea rînd — *iubirea* (pentru Beatrice Portinari, „centrul solar al vieții și al poeziei sale", dar și pentru alte femei). În al treilea rînd — *prietenia* (cu Guido Cavalcanti, el însuși poet, Lapo Gianni, Cino da Pistoia, Donati). În sfîrșit, un ultim factor, hotărîtor pentru viața și creația sa — *exilul:* „Viața lui Dante în exil este un gigantic tablou de clar-obscur rembrandtesc" — susține autorul (p. 60). În exil, Dante își caută în artă rațiunea vieții, a existenței.

În intepretarea operei (Balaci analizează pe scurt — în ceea ce este esențial — toate operele scrise de către Dante), autorul se ține aproape de toți acei biografi encomiastici, acesta și pentru faptul că el își concepe lucrarea drept un omagiu adus marelui florentin. De aceea, în nici una dintre opere nu-i găsește nici măcar o singură scădere, o cît de mică pată: „Nici înainte, nici după trecerea lui Dante prin viață, nu a mai creat cineva o operă mai armonioasă, a cărei construcție de catedrală dă impresia că a fost calculată și măsurată de un perfect arhitect" (p. 171). Dante este poetul tuturor. *Vita nouva* este apreciată ca un roman de dragoste, un roman psihologic, „cea mai desăvîrșită expresie a curentului *dulcelui stil nou*" (p. 95), carte a adolescenței, „primă și suavă narațiune artistică de dragoste a literaturii moderne" (p. 105). Despre *Le Rime — Il Canzoniere* se afirmă că „niciodată viața nu a cristalizat mai realist, ca în aceste versuri fremătînd de bucuria de a trăi, niciodată nu au răsunat în lirica italiană cuvinte mai aprinse, mai directe, mai aspre" ... (p. 110). Prin *Convivio* se arată că Dante „a pus bazele prozei italiene" ... (p. 119). Chiar operele de știință ale lui Dante (*De vulgari eloquentia, Monarchia, Quaestio de aqua et terra*), precum și *Epistolele* sînt prezentate în același fel, fiind socotite drept

construcţii logice exemplare, adevărate elogii ale adevărului, iar *Eglogele* — de pildă — drept „o dovadă strălucită despre abilitatea poetică a lui Dante de a scrie versuri latineşti" (p. 149).

Despre *Divina Comedie* se afirmă că este „o splendidă autobiografie psihologică, cel mai sincer poem din cîte au fost scrise vreodată, sinteza întregii vieţi anterioare a lui Dante" (p. 158). După Balaci, *Divina Comedie* este opera „unui mare scriitor realist" (p. 174). Tablourile create de el— se afirmă — stau sub semnul realismului artistic: „motorul întregii poeme este realitatea umană" (p. 184); „frumuseţea artei sale este totdeauna dată de apropierea de viaţă. Restul este caduc şi efemer" (p. 185). Autorul numai enunţă fără să dezvolte mai pe larg existenţa a două planuri în Divina Comedie: cel realist şi fabulos, şi pretinde cu modestie că n-a urmărit decît să demonstreze că opera lui Dante rămîne mereu actuală, că ea se poate citi şi astăzi integral — ceea ce în bună parte a şi reuşit.

Departe de a fi o carte de popularizare, lucrarea lui Balaci se recomandă ca o încercare românească meritorie de a stabili noi puncte de reper în interpretările actuale ale biografiei şi operei lui Dante.

Scanned with OKEN Scanner

LEGĂTURILE LUI VASILE ALECSANDRI CU ITALIA

SINTEZĂ

Italia — țară a luminii, a unor străvechi monumente de artă, a muzicii și a marilor pasiuni — a devenit încă din perioada Renașterii obiect de atracție pentru marii artiști ai lumii, care năzuiau spre tărîmurile ei ca spre adevărate izvoare de poezie și frumusețe. Sterne, Shelley și Byron, Goethe și Heine, Chateaubriand, Lamartine și Alfred de Musset — iată numai cîteva nume celebre care și-au legat cele mai frumoase amintiri ale vieții de petrecerea lor pe pămîntul însorit al Italiei. În operele acestor scriitori întîlnim ecouri ale călătoriilor întreprinse, ale evenimentelor de viață trăite aici, precum și tablouri de neuitat ale Italiei nemuritoare. Romanticii îndeosebi au creat și întreținut un adevărat cult al peisajului meridional italian. Byron, Th. Gautier, Prosper Mérimée, George Sand, Lamartine, Stendhal, iar la noi: Bălcescu, Bolintineanu și Eminescu, sînt tentați de viziunea Italiei cu ruinele ei, cu gondolieri străbătînd canalurile prin Veneția purtătoare de taine — adevărat cuib de fericire al marilor îndrăgostiți. Format la școala scriitorilor romantici, Vasile Alecsandri a nutrit și el din adolescență și pînă în pragul apusului o mare pasiune pentru Italia, pe care — prin 1865, o socotea țara de baștină a străbunilor săi.

Primele contacte ale lui Alecsandri cu Italia datează din anii adolescenței. După încheierea studiilor în Franța, în vara anului 1839, atras și de descrierile feerice ale lui Costache Negri, prietenul său care studia în Italia, poetul își convinge tatăl pentru a-i îngădui o călătorie prin această țară, înainte de a reveni la Iași. Primind încuviințarea, poetul pornește împreună cu colegul său N. Docan

din Paris, prin Lyon — spre Marsilia, de unde se îmbarcă pe un vapor care-i duce pînă la Livorno. Aici îi aștepta C. Negri care le va servi drept ghid timp de aproape trei luni cît vor rămîne în Italia. Etapele călătoriei poetului sînt următoarele: De la Livorno, pe o noapte înstelată, într-o trăsură condusă de un *vetturino*, spre Florența. Apoi prin Siena, Viterbo, Bolsena — la Roma și de aici prin Civita Vecchia din nou la Livorno. Ultima etapă cuprinde un ultim popas la Florența, de unde va porni spre toamnă spre Triest, prin Bologna și Padova. De la Triest, unde întîrzie douăzeci și trei de zile, poetul pleacă la Viena și de aici direct spre patrie.

Mai mult chiar decît perioada studiilor la Paris (1834—1839), cea dintîi călătorie în Italia va lăsa impresii puternice în sufletul poetului. Primele sale lucrări literare în limba română sînt intim legate de această călătorie. Este vorba de nuvela romantică *Buchetiera de la Florența (Suvenire din Italia)*, scrisă din îndemnul lui Kogălniceanu, în 1840, la moșia Râpile — proprietatea acestuia — și publicată în același an, în nr. 3, al revistei *Dacia literară* și de povestirea *Muntele de foc*, scrisă în același an, dar publicată trei ani mai tîrziu în *Albina românească* (nr. 47—47 din 13—17 iunie 1843), sub titlul *Suvenire din Italia. Monte di fo*. (Mai tîrziu, în 1855, în *România literară*, va introduce această narațiune în prima parte a *Călătoriei în Africa* și așa va apare și în ediția din 1876 a prozei sale, precum și în toate edițiile ulterioare). Cu același titlu, *(Muntele de foc — Legendă din Munții Apenini)*, a scris și o poezie, care — ca piesă independentă — apare întîiași dată în ediția din 1863. Valoarea acestor lucrări literare constă înainte de toate în substratul lor autobiografic. Scriitorul simte nevoia confesiunii, a comunicării impresiilor de călătorie și-și alege pentru aceasta modalitatea povestirii la persoana întîi. *Buchetiera de la Florența* ca și *Muntele de foc* ilustrează acest gen de proză atașantă pe care o cultivă Alecsandri în nuvelele și povestirile sale.

În *Buchetiera ...*, scriitorul se arată preocupat în egală măsură de artă, de natură și de iubire. „Nenumăratele minuni“ ale Florenței îi solicită atenția la fiecare pas. „căci obiectele de artă sînt atît de multe în Italia și, mai ales, cu așa talent lucrate, încît călătorul nu mai are vreme

nici să gîndească, ci își simte ființa cufundată într-o mirare îndelungată și plină de plăceri". Vizitează catedrala Santa Maria del Fiore din Piazza del Duomo și în fața frumuseților ei rămîne „împietrit ca statua Sfîntului Ioan" de Benedetto de Rovezanno. Încearcă sentimentul de „dulce extazie" ori de cîte ori se află în fața capodoperelor de zugrăvie sau de arhitectură pe care le întîlnește peste tot și îndeosebi în vestitele galerii din Palazzo Pitti și din Palazzo Vecchio. Asistă și la spectacolele teatrului Della Pèrgola, unde — se pare — ascultă „muzica plină de o melodie cerească" a *Normei* de Bellini și *Lucia de Lamermoor* a lui Gaetano Donizetti. Criticul literar Ibrăileanu remarca în legătură cu aceste aspecte rafinamentul artistic al scriitorului în consemnarea impresiilor din Italia.

În afara monumentelor de artă, scriitorul petrece neuitate clipe de „reverie dulce și armonioasă" contemplînd peisajele din jurul Florenței. Ca și romanticii, are simțămîntul naturii pe care o descrie ca stare de suflet. Predomină descrierile crepusculare, dintre care memorabilă este surprinderea apusului pe Arno, ale cărui murmure triste „turbură tăcerea adîncă" a peisajului. La Roma, surprinde peisajul urban, meditînd asupra nenorocitei stări în care a ajuns Roma Cezarilor...

Buchetiera... este totodată și o apologie a iubirii, „cel mai sfînt și mai curent sentiment dăruit oamenilor". În ilustrarea acestei teze, scriitorul povestește episodul iubirii dintre tînărul V. și frumoasa Cecilia care își are izvorul într-un fapt real: dragostea unei florărese Beppa față de C. Negri.

Analizînd această nuvelă, criticul literar C. Ciopraga o aprecia ca un „prinos adus Italiei și romantismului" și sublinia totodată faptul că Alecsandri este un romantic cu o viziune optimistă, „un romantic sociabil". La rîndul său, Al. Philippide, analizînd opera lui Alecsandri din punctul de vedere al durabilității, scria următoarele cu privire la prima lucrare literară în limba română a scriitorului: „Cine recitește *Buchetiera de la Florența* prețuiește fără nici o constrîngere construcția echilibrată, armonia frazei, siguranța narațiunii, și acea calitate pe care francezii o exprimă prin epitetul de *attachant*". Este demnă de reținut și caracterizarea sintetică a celui mai ilustru cercetător

Scanned with OKEN Scanner

contemporan al vieţii şi operei lui Alecsandri — G. C. Nicolescu. După el, „prima operă literară pe care o publica" scriitorul nostru excelează printr-o „remarcabilă siguranţă în stăpînirea limbii româneşti şi o incontestabilă moderaţie în folosirea izvoarelor de inspiraţie livreşti şi a mijloacelor melodramatice de impresionare".

Cea de a doua lucrare în proză inspirată din călătoria sa în Italia este *Muntele de foc*. Ca şi în *Buchetiera . . .*, scriitorul porneşte tot de la consemnarea propriilor sale impresii în legătură cu efectele reconfortante ale peisajului din Apenini. Urmează după aceea surprinderea unui apus de soare care îi produce „una din acele tainice mulţămiri ale sufletului". Toate acestea servesc drept cadru povestirii despre dragostea nefericită a contelui Petro Foscari faţă de prea frumoasa Letiţia Orloni, care-l iubea pe Amalteo Peroni cu care se şi căsătoreşte. Petro Foscari se ascunde în munţi devenind, sub numele de Marco Brogio, un fioros bandit care terorizează ţinutul. Punctul culminant îl constituie întîlnirea cu rivalul şi iubita sa împotriva cărora plănuieşte o cruntă răzbunare. În clipa cînd era pe punctul de a comite nelegiuirea, Marco Brogio este lovit de un trăznet, iar pe locul unde cade se aprinde un foc cu mii de limbi — care, după credinţele populare, „nu poate fi alta decît o răsuflătură a iadului!" Remarcabil în această cea de a doua povestire inspirată din Italia este simţul pentru frumuseţile naturii şi orientarea spre folclorul italian. Este prima încercare literară a lui Alecsandri de tratare a unei teme folclorice în maniera romantică. Înainte de a fi descoperit folclorul naţional, Alecsandri s-a întîlnit cu folclorul italian. Interesant şi demn de relevat este şi faptul că prin aluziile livreşti cu intenţii ironice presărate cu măsură, Alecsandri îl anticipează pe Hogaş — la care procedeul devine tipic.

Poezia cu acelaşi titlu impresionează prin surprinderea atmosferei tenebroase: „Vîntul bate, cerul tună, / Munţii urlă, Satan rîde, / Iadul vesel se deschide / Şi cu noi cîntă-mpreună". Pe acest fundal, temeritatea banditului este surprinsă prin redarea directă a puternicei trăiri interioare în versuri cu stranie duritate: „Tremure-se tot în lume / Cît va ferbe sînge-n mine! / Facă-şi cruce şi se-nchine / Cel ce-aude de-al meu nume. // Eu sînt braţul

care frînge! / Eu sînt ochiul ce nu plînge! / Eu sînt gura ce bea sînge!"

Contactul poetului cu Italia în perioada adolescenței s-a dovedit fructuos. Primele opere literare inspirate de călătoria din 1839 l-au impus pe Alecsandri atenției publice, consacrîndu-l prozator romantic. Prin aceste opere literare ale debutului, „exotismul intră în literatura română" — după cum bine a precizat în *Arta prozatorilor români* învățatul Tudor Vianu.

Cel de al doilea contact al scriitorului cu Italia, are loc șapte ani mai tîrziu, în toamna anului 1846, în împrejurări care merită a fi relatate. Imediat după întoarcerea din Italia, în iarna lui 1840, la moșia Pribești din ținutul Vasluiului, a lui Vasile Rosetti, cumnatul lui C. Negri, poetul cunoaște pe Elena Negri, („un demon spiritual, încîntător, zeflemist"), pe atunci căsătorită cu Vîrnav-Liteanu. Amîndoi fac plimbări pe jos, pe cîmpurile înzăpezite, în timpul cărora scriitorul îi vorbește despre Veneția, Roma, Florența. Între cei doi se leagă o strînsă amiciție drăgăstoasă. Trei ani mai tîrziu, Elena Negri va divorța, iar în 1844 prietenia se transformă într-o iubire înflăcărată. Poetul scrie primele poezii inspirate de dragostea pentru Elena, pe un album. În 1845, întorcîndu-se la București, unde se întîlnise cu prietenul său Ion Ghica, se oprește la Blînzi, lîngă Tecuci, la moșia iubitei sale. Aici, în tovărășia Elenei Negri și a prietenului său C. Negri, poetul trăiește unele dintre cele mai înălțătoare clipe ale vieții sale. Inspirat, scrie cîteva poezii erotice (*8 Mart, De crezi în poezie, O noapte la țară, Vezi tu vulturul . . .*) în care celebrează triumful iubirii: „Căci dulce-i pentru altul și-n altul a trăi, / Și dulce-i de a zice, cînd inima jălește, / Am o ființă-n lume ce știu că mă iubește" . . . (*O noapte la țară . . .*). Idei asemănătoare exprimase ceva mai înainte într-o scrisoare consolatoare adresată lui Ion Ghica, în ianuarie 1845: „pentru a-ți ușura puțin propriile tale suferinți trebuie să le sacrifici durerilor celorlalți. Trebuie să mîngîi pentru a nu cădea în disperare" . . .

Dragostea celor doi nu poate fi ascunsă de privirile răutăcioase. Un an mai tîrziu, pentru a se feri de indiscreții răuvoitoare, cei doi iubiți hotărăsc să se întîlnească în taină, la începutul toamnei, în Italia, unde Elena Negri

Scanned with OKEN Scanner

urma să-și petreacă iarna și să-și caute sănătatea. Pentru a nu da prilej de bîrfă, cei doi pornesc pe drumuri complet diferite. Elena Negri pleacă prin Galați, la Viena, Ems și apoi în Italia, la Triest — unde hotărîseră punctul de întîlnire, iar Alecsandri vizitează pentru a doua oară Constantinopolul, Brusa, Atena, după care se îmbarcă pe un vapor pentru Triest, unde ajunge la sfîrșitul lui august. La plecarea iubitei, poetul scrie poezia *Despărțirea*. În așteptarea Elenei Negri — care întîrzie cinci zile — scrie poezia *Așteptarea*, din care desprindem ecouri meditative grave, provocate de un simțămînt puternic: „Vecinic în noapte tristă, adîncă, / Ascult a vremei pas necurmat, / Dar de plăcere nici un ceas încă / Pentru al meu suflet nu au sunat!" Analizînd poezia, C. D. Papastate aprecia că „emoția așteptării dă poeziei o notă de profundă sensibilitate în care omenescul trăiește desprins parcă de convenționalul uneori supărător al manifestărilor anterioare". Pentru italienistul Al. Marcu însă, accentele dureroase ale poeziei apar „cu atît mai surprinzătoare și totodată factice, cu cît Poetul era mai aproape ca oricînd de ținta supremă a aspirațiilor sale: întîlnirea cu Elena Negri la Veneția, spre care se îndreaptă". (La data cînd își scria studiul său — 1927 — Al. Marcu nu cunoștea *Jurnalul* călătoriei din Italia, publicat pentru prima dată de către Papastate, în 1947).

La 5 septembrie, așteptarea poetului ia sfîrșit. Elena Negri vine la Triest și la 8 septembrie pleacă cu poetul spre Veneția, iar la 11 septembrie se stabileau împreună în palatul Benzon („palazzo Benzonus"): „Aici — notează poetul în *Jurnalul* său — începe cu adevărat vieața noastră în doi, fără piedici, fără griji; absorbiți cu totul de fericirea noastră și de nebuniile noastre copilărești. Oarele trec, zilele curg, săptămînile se grămădesc în urma noastră așa de răpide că ni-i groază. Ni-i teamă să nu îmbătrînim prea devreme, fără să ne dăm seama de goana timpului". Și în altă parte: „Iubirea noastră înfrumusețează tot ce ne înconjoară și dă bucuriilor proporții sublime". Seara, cei doi îndrăgostiți se plimbă cu gondola lui Toni, care le recită din Alfieri, pe canalul Giudeca, prin piața San-Marc, admirînd contururile Domului: „Nu vom uita niciodată frumoasele noastre seri de la Veneția" — notează Ale-

Scanned with OKEN Scanner

csandri. Toate acestea se reflectă şi în poezia *Veneţia* (cu subtitlul: *11 septembrie 1846)*, tradusă parţial şi în italiană de Gino Lupi: „Cînd noaptea în tăcere, la ora ce s-adună / A dogilor vechi umbre pe maluri şovăind, / Gondola, leagăn dulce, ne plimbă împreună / Pe luciul lin al mărei în care alba lună / Cu stelele voioase se scaldă strălucind". Poezia se încheie cu reflecţii optimiste: dragostea reuşeşte să înfrîngă dintele vremii: „Căci vremea, ce răstoarnă cu coasa-i ne-mpăcată / A falei omenirei vechi marturi şi măreţi, / Nu poate-avea putere de-a stinge niciodată / Acea scînteie vie de dragoste-nfocată / Ce luminează calea frumoasei tinereţi!" Din acelaşi ciclu veneţian fac parte şi alte poezii, ca: *Barcarolă veneţiană, Biondineta, O seară la Lido* şi *Gondoleta.* Interes prezintă îndeosebi *Biondineta* — dezvoltarea unui motiv legendar oriental: o tînără fată refuză pe trei tineri nobili, rămînînd credincioasă lui Tonin, gondolierul. Al. Marcu stabilea în legătură cu această poezie o apropiere de poezia *La biondina in gondoleta* a lui Antonio Lamberti, apărută puţin mai înainte şi pe care poetul este posibil s-o fi cunoscut, deşi el a pornit cu siguranţă de la motivul legendar. În *O seară la Lido,* Veneţia este martoră a frumuseţii iubitei sale: „Dar spune-mi tu, văzut-ai în gondolă vrodată / Fiinţă mai frumoasă, mai dulce dismierdată, / Un înger de iubire cu suflet mai ceresc / Decît minunea scumpă pe care eu slăvesc?" *Barcarola veneţiană,* cunoscută în şapte variante, era socotită de către Marcu a fi inspirată dintr-o canţonetă a lui Pietro Buratti (+1832). Cercetarea mai nouă a lui Papastate infirmă această afirmaţie, considerînd că în orice caz „nu poate fi decît expresia firească a iubirii lui Alecsandri pentru Elena Negri". Poezia care încheie ciclul veneţian, *Gondoleta,* tradusă parţial de către cunoscutul cercetător italian Gino Lupi, cunoscută de asemenea în trei versiuni, afirmă încrederea neclintită a poetului în triumful iubirii: „Cît va fi în ceruri lună, / Cît va fi senin pe cer, / La Giudeca, spre lagună / Zbori, voinice gondolier. / Du-ne, Toni, -n liniştire / Pîn'ce, stînd gondola ta, / Viaţa noastră de iubire / Cu iubire va-nceta".

Din păcate, după mai bine de două luni de adevărată fericire, cei doi îndrăgostiţi sînt nevoiţi să părăsească Veneţia din cauza înrăutăţirii timpului. Cu aceasta se în-

cheie capitolul fericit, poate cel mai fericit al vieții celor doi îndrăgostiți. Părăsind Veneția, poetul își dă seama că aici a avut parte de mai multă fericire decît ar fi putut visa vreodată: „Veneția noastră dispare ca un vis. Adio dar și ție, iubita noastră Veneție!" Încheind acest capitol, poetul face cîteva considerații marginale, într-un stil simplu, dar solicitînd mereu bunăvoința cititorului, întocmai ca Joseph Bédier, în cunoscuta povestire a lui Tristan și Isolda: „Ne-am iubit fără nimic artificial, am vorbit despre dragostea noastră în puține cuvinte, fără fraze, căci ceea ce e adînc simțit se exprimă simplu... Iată cum am trăit și cum ne-am iubit în aceste două luni"...

După cîteva popasuri prin Salzburg, unde poetul își redactează *Jurnalul* și-și perfectează unele poezii din ciclul venețian, și la Paris — unde Elena consultă un medic — cei doi ajung în sudul Italiei, stabilindu-se pentru două săptămîni la Napoli, unde-l întîlnesc și pe Bălcescu și mai apoi toți trei la Villa Delphina, la Palermo. La Neapole, poetul scrie o *Canțonetă napolitană,* în care îndemnurile optimiste sînt totuși umbrite de situația gravă a sănătății Elenei Negri: „Junia ne-nvață / Să trecem în viață / Ca pasărea-n zbor, / Cu fruntea-n lumină, / Cu inima plină / De dulce amor. // Deci fie pe mare / Furtună, turbare, / Și-n viață amar, / Noi, veseli pe maluri, / Să rîdem de valuri / Ca bietul pescar!" O altă poezie, *Visurile* — datată: 1847, Palermo, pare să fie scrisă ceva mai tîrziu — după cum afirmă G. C. Nicolescu și anume după moartea Elenei Negri: „La aceasta se adaugă și perspectiva ce o deschide finalul poeziei, care presupune o experiență trăită și o anumită rememorare". Iată acest final meditativ, care sprijină afirmația lui G. C. Nicolescu: „Fericit care-mplinește / Visul său pe-acest pămînt! / Fericit care iubește / Pin'a nu cădea-n mormînt! // Căci iubirea din junie / Schimbă lumea-n vesel rai, / Și cu sufletul re-nvie / În cerescul dulce plai!" Tot aici, definitivează poezia *Lăcrămioara* — care va da și titlul volumului *Doine și Lăcrămioare* (1863). Sentimentul predominant e gingășia. Ciclul italian a marei iubiri a lui Alecsandri se încheie cu poezia *La Veneția mult duioasă,* care de fapt încheie și ciclul de *Lăcrimioare*. Poezia a fost scrisă mult mai tîrziu, prin 1851, „poate chiar în primele

luni ale anului 1853" — după cercetările lui G. C. Nicolescu. Tonul minor sentimental este caracteristica esențială a întregii poezii. Lipsa unei trăiri autentice l-a împiedicat pe poet să mai realizeze o poezie la înălțimea celor scrise în perioada de început și de culminare a iubirii.

Cel de al doilea contact al scriitorului cu Italia — în anii 1846—1847, corespunde cu perioada cea mai fericită a vieții poetului. În această perioadă poetul scrie cîteva dintre cele mai frumoase poezii erotice care alcătuiesc de fapt ciclul italian al *Lăcrimioarelor*. Tot acestei perioade îi aparține și *Jurnalul călătoriei*, descoperit și publicat abia în 1947, care conține pagini de mare și autentică poezie. Prin autenticitatea simțirii și prin simplitatea povestirii, unele din paginile *Jurnalului* impun analogia cu povestirea lui Joseph Bédier. În ambele lucrări, povestirea are caracterul unui dialog cu posteritatea: „Seigneurs, vous-plaît-il d'enttendre un beau conte d'amour et de mort?" — așa și începe povestirea Bédier. La rîndul său, Alecsandri solicită și el bunăvoința posterității în același ton simplu: „Voilà comment nous avons vécu et aimé pendant ces deux mois. Voilà comment nous nous sommes connus et compris (sic!) qu'avec nos caractères nous serons (sic!) partout heureux, tant que nous serons (corect: serions) ensemble"...

Contacte întîmplătoare, de scurtă durată, mai stabilește Alecsandri cu Italia în 1848, cînd — în drum spre Paris — este impresionat de „manifestările de entuziasm teatral, ilustrate cu steaguri, cu eșarpe tricolore, cu cocarde și cîntece patriotice" ale poporului italian. Este de asemenea posibil, ca — în toamna lui 1855 — să se fi abătut pe la Palermo, în drum spre Constantinopol și Crimeea. Cu această ocazie și-a amintit de prietenul său căruia i-a dedicat poezia *N. Bălcescu murind*, poezia care la sfîrșit are indicația Palermo... Acestea sînt însă legături întîmplătoare, lipsite de o semnificație deosebită.

Noi contacte durabile stabilește poetul cu Italia de-abia în 1859, cînd — la puțin timp după alegerea ca domnitor a lui Al. Ioan Cuza — Alecsandri primește prima sa însărcinare diplomatică de „a transmite diverse depeșe

Scanned with OKEN Scanner

importante înaltelor curţi ale Franţei, a Marei Britanie şi a Sardiniei" şi de „a apăra pe lîngă cabinetele Franţei, Engliterii şi a Sardiniei actele săvîrşite în Moldova şi Valachia la începutul lui 1859 ... acte care aveau să fie discutate în viitoarele conferinţe de la Paris".

Poetul pleacă la 3/15 februarie 1859 la Paris, unde face primul popas diplomatic, fiind primit în audienţă de Împăratul Napoleon al III-lea. Merge apoi la Londra, iar la întoarcere — face cunoştinţă cu diplomaţii italieni din capitala Franţei. Primul este marchizul Villamarina — „un vechi colonel de cavalerie ... cu o fizionomie cu totul italiană: ochii negri şi expresivi, musteaţă însoţită de imperiala şi acel sigil particular ce se întipăreşte cu vremea pe feţele oamenilor dedaţi artei militare". Marchizul îl primeşte curtenitor şi se obligă să-i înlesnească misiunea pe lîngă Cavour. Cel de al doilea diplomat italian pe care-l cunoaşte tot acum este contele Constantin Nigra — unul dintre cei mai străluciţi diplomaţi ai Italiei din secolul al XIX-lea — colaborator apropiat al lui Cavour, „primul secretar al Legaţiei şi ginere al filoromânului Vegezzi-Ruscalla". Despre acest ilustru diplomat poetul avea să scrie în *Istoria misiilor mele politice* că era — la vremea cînd l-a cunoscut — „un adevărat secretar de ambasadă, elegant, gentilom învăţat şi poet". Şi, mai departe, desprinzînd afinităţile elective, poetul notează: „Nigra şi eu aveam aceleaşi gusturi, acelaşi amor pentru poezia populară; ca şi mine el a făcut o colecţie de cîntece a poporului italian; ca şi mine el au părăsit ocupaţiile sale literare pentru calea spinoasă a politicei spre a servi cauza patriei sale, dar ca şi mine el aspiră a vede sfîrşitul luptei pentru ca să se poată retrage în sînul familiei, în liniştea cabinetului, în domeniul înflorit şi fermecător al literaturei" ... Într-adevăr, Nigra a fost nu numai un fin diplomat, ci şi un poet, un culegător de folclor (a cules: *Cîntece populare ale Piemontului)* şi traducător din limba elină. C. Nigra este cel care îl anunţă pe Alecsandri lui Cavour la 8/28 martie 1859.

În urma acestor contacte diplomatice, Alecsandri pleacă din Paris „cu drumul de fer a Lionului", găsind toate înlesnirile în călătoria spre Turin. La frontieră găseşte o „caleaşcă de curier" care-l aştepta pentru a-l duce

„peste muntele Cenis pînă la Suza" ... La Turin, este întîmpinat de către Giovanelle Vegezzi-Ruscalla, vechi filoromân, cunoscător al limbii și literaturii române, care îi cunoștea bine opera și scrisese în cîteva rînduri despre ea. Cu Vegezzi-Ruscalla, poetul intrase în corespondență încă de la 13 decembrie 1857. Primul articol al acestuia despre ediția franceză a *Doinelor (Les Doïnas*, Paris, Ed. Cherbuliez, 1855), apăruse încă din 1856. Un alt articol al său trata despre traducerea franceză a poeziilor populare culese de Alecsandri. Ceva mai mult, dăduse el însuși o versiune italiană legendei *Înşiră-te mărgărite* — ultima piesă din volumul *Mărgăritărele*, pe care poetul o tradusese și în franțuzește— precedînd-o de un studiu introductiv. Contactul prin corespondență între cei doi — se pare — fuseseră înlesnite de către diplomatul român I. Bălăceanu care îi scria poetului în 1857, invitîndu-l să vină la Torino „unde ești cunoscut ca un cal breaz". De abia în 1859, cu ocazia misiei sale diplomatice, Alecsandri va avea posibilitatea să stabilească o legătură directă cu Vegezzi-Ruscalla, despre care — în *Istoria misiilor mele politice* — scria; „D. Ruscalla este unul din acei oameni privilegiați a căror tinerețe sufletească se conservă pînă la adînci bătrînețe. Deși părul său e cărunt, figura sa e vie, inteligentă, mișcătoare, ca o figură de june conspirator italian, căci ea exprimă pornirile entuziaste ale iubirii de patrie. Filolog erudit, el cunoaștea mai multe limbi și literaturile lor. Patriot ardent, el visează neîncetat la unirea și neatîrnarea Italiei, și visurile sale se înalță pînă la culmea ideei de reînviere a întregii familii latine" ... Și, mai departe, precizează că „el e singurul literator din Italia care să cunoască limba, literatura și aspirațiile românilor, el, prin urmare, au și întreprins nobila misie de a le face cunoscute compatrioților săi ... Noi românii, îi sîntem mult datori, și s-ar cuveni să-l recunoaștem de cetățean român". Sugestia lui Alecsandri a fost acceptată și, în 1863, Parlamentul țării noastre îl declara cetățean de onoare al României. În același an, era numit profesor de literatura română la Universitatea din Torino, iar în 1864, cu ocazia celei de a 600-a aniversări a lui Dante de la Ravena, este reprezentantul guvernului român la această sărbătorire.

Însoţit de Ruscalla şi de fiica acestuia, Ida, cum şi de Strambio (viitor consul italian la Bucureşti, bun prieten cu Grigore Alexandrescu), Alecsandri vizitează oraşul, teatrele. Pentru Ida, „patrioată şi poetă ca o adevărată fiică a poeticei Italii“ . . . , poetul scrie o poezie: *Pe albumul d-rei Ida Vegezzi-Ruscalla*. Se pare — după informaţiile lui T. Onciulescu (cf. *G. Vegezzi-Ruscalla e i Romeni*, Ephemeris Dacoromana, Roma, 1940, p. 57), că poezia ar fi fost scrisă la Paris în 1858, de unde i-o şi expediase. Din poezie se desprinde ideea înrudirii spirituale dintre cei ce-şi iubesc patria şi luptă pentru libertate: „Astfel sînt inimi ce, fără ştire, / Sînt între ele tainic legate / Şi prin a ţării sfîntă iubire / Şi prin iubire de libertate!“ Poezia a fost datată totuşi de către Alecsandri: Turin, 1859, cînd probabil a şi fost trecută în albumul Idei. (La rîndul său, Ida îi dedică bardului de la Mirceşti una dintre nuvelele sale: *Florica e Dina*).

Prin intermediul lui G. Ruscalla, poetul este primit în audienţă de către primul ministru Cavour. În timpul audienţei, este impresionat de personalitatea primului ministru piemontez, „de talentele sale de administrator . . . tactul său politic . . . energia sa înţeleaptă . . . cunoştinţele sale întinse . . . ştiinţa cumpănirei intereselor Italiei şi ale Europei“. În *Istoria misiilor mele politice*, întîlnim şi un portret al contelui Cavour (anticipare a poeziei *Pilotul*), care era de stat mijlociu şi în puterea vîrstei. Figura lui rotundă, albă, puţin colorat pe obraz, se luminează de scînteile ochilor săi albaştri, deşi aceştia stau ascunşi din dosul unor ochelari de aur, şi se învioşează prin farmecul zîmbirei sale fine şi plăcute“. După audienţă, Cavour îl prezintă ministrului de război, generalul Alfonso la Marmora — pe care Alecsandri îl întîlnise prima dată în Crimeea, la Sevastopol, în 1855. (Cu acea ocazie scrisese una dintre primele sale poezii eroice: *La Sevastopol*, din care se desprinde impresia covîrşitoare a unui „tablou de cumplită dărîmare“, dar şi încrederea în triumful vieţii — prin imaginea inspirată a păsării care bea apă dintr-o sfărîmătură de bombă şi a florii ce răsare pe mormîntul unui erou necunoscut: „O! taină-a Providenţei! . . . Unealta de omor / Se schimbă pentru paseri în vas răcoritor! / Din

moarte naşte viaţă, din întunerec soare, / Din ţărna mormîntală răsare dulce floare!")

Generalul La Marmora îi facilitează audienţa la Victor Emanuel, care-i impresionează prin ţinuta demnă şi hotărîtă, prin „caracterul eroic". După terminarea misiilor diplomatice — încununate de succes — Alecsandri vizitează — în buna tovărăşie a lui G. Vegezzi-Ruscalla şi a fiicei sale, Ida — Turinul, capitala Piemontului, „unul din oraşele cele mai considerabile de peste Alpi" — prilej pentru poet de a descoperi şi reţine specificul acestei aşezări urbane: „Turinul — scrie poetul — e lipsit de monumente importante în privirea artei, precum le posedă Genova, Florenţa, Veneţia, Roma, etc., însă el răsuflă un aer de libertate ce-i dă o superioritate măreaţă asupra surorilor lui. Pe pieţe nu se înalţă catedrale monumentale precum Domo la Milan, Santa Maria de Fiore la Florenţa, San Marco la Veneţia, San Petro la Roma, etc. dar se ridică statui de eroi — martiri ai libertăţii naţionale"...

Misiunea diplomatică fiind încheiată, Alecsandri pleacă spre Genova cu trenul „prin acea vale minunată care se întinde la poalele Alpilor pînă-n marea Mediterană, unindu-se cu cîmpiile atît de mănoase ale Lombardiei de la poalele Apeninilor". Admiră cu această ocazie „viaductele, tunelurile, podurile aruncate pe torentele Scrivia şi Traversa între Genova şi Novi" — şi vizitează Genova — oraş care „păstrează încă sigiliul evului-mediu", fiind mai cu seamă încîntat „de acea culoare locală, de acel aspect măreţ, ce aminteşte epoca înfloririi şi a puterii foastei Republice genoveze"... De la Genova, cu vaporul se îndreaptă spre Nisa, iar de aici, într-un „elegant cupeu înhămat cu cai de poştă", spre Marsilia, prin „poetica vale a Canei a cărei vegetaţie se compune din măslini, rodii, lauri, portocali şi lămîi"... şi apoi, prin Avignon la Paris, unde prezintă lui Napoleon al III-lea o situaţie clară a demersurilor sale în Italia.

Izbucnind apoi conflictul franco-italo-austriac, Alecsandri coboară iarăşi în Italia — din îndemnul lui Cuza — pentru a urmări desfăşurarea evenimentelor. La 22 mai, poetul se afla din nou la Genova, iar la 1 iunie la Turin, unde primeşte permisiunea lui Cavour de a pătrunde în zona frontului. În drum spre Italia, la Nisa, poetul — în-

flăcărat de cauza libertății pentru care lupta Piemontul, cauză scumpă și poporului român — scrisese poezia *Presimțire*, pe care o definitivează la Turin. Poezia are forma unui dialog cu propria-i inimă care tresaltă „de-o cîntare triumfală“, fiindcă: „A Italiei libertate / Va-nsufla o nouă viață / Legioanelor uitate / De la Dunărea măreață“ ... Tot acum, impresionat de calmul și tactul cu care Cavour conducea politica Italiei, în vederea eliberării patriei, scrie poezia *Pilotul*, dedicată „Contelui Cavour“. Imaginea situației grele prin care trecea țara este dramatică: „Nu e stea, nu e nici lună! / Vîntul suflă, cerul tună, / Apa saltă clocotind, / Și în neagra depărtare / De lumină nici o zare / Nu se vede strălucind!“ Pilotul singur veghează neclintit la cîrmă, pentru a salva întregul echipaj cuprins de panică: „Un singur om se zărește / Și la moarte nu gîndește / În acel minut cumplit. / Lupta vasului e mare, / Iar pilotu-n nepăsare / Stă la cîrmă neclintit, / Și-n furtuna-ngrozitoare / Mîna lui mîntuitoare / Poartă cîrma pînă-n zori, / Cînd limanul vesel pare, / Zîmbătînd de fermecare / Pe sărmanii călători“. Finalul amintește de cunoscuta legendă populară rusă despre inima lui Danco, tratată într-o admirabilă poemă de către Maxim Gorki. Călătorii salvați, prin îndrăzneala și iscusința pilotului, pleacă fericiți fără să se mai gîndească la cel care le-a salvat viețile ... De la un fapt concret, poetul s-a ridicat la simbol. În concepția lui Alecsandri, pilotul este — la fel ca și în poemul *Inima lui Danco* — personificarea omului de geniu, a conducătorului neînfricat și generos, gata să-și sacrifice viața pentru binele poporului — fără să se aștepte pentru aceasta la recunoștință: „Iată vasul în ferire! / Călătorii cu grăbire / Sar pe malul înverzit. / Viața lor este scăpată; / Ei se duc! ... Dar cine cată / La pilotul ostenit?“ ...

De la Torino, cu permisiunea lui Cavour, poetul pleacă pe cîmpul de luptă, precum odinioară la Sevastopol. Se afla pentru a doua oară în fața ororilor războiului. Este impresionat însă de elanul războinic, de spiritul patriotic, de jertfele consimțite ale poporului italian pentru dobîndirea libertății, pentru eliberarea patriei. Gîndul îi zboară și spre țara sa, sperînd într-o ridicare asemănătoare a

poporului împotriva Imperiului otoman pentru dobîndirea independenței.

La Palestra, în apropiere de Pavia, unde a avut loc una dintre cele mai crunte bătălii, poetul scrie o odă în care preamărește eroismul bersalierilor și al bravului luptător Victor Emanuel. Poezia are trei tablouri: primul — prezintă eroismul ostașilor pe cîmpul de bătaie; în fruntea ostașilor „e regele însuși, eroul Victor"; al doilea — e tabloul mișcător al unei mame care-și învață copilul să lupte „cu cei mari d-a valma pentru libertate!"; ultimul — e tabloul victoriei strălucite obținute prin jertfa consimțită a ostașilor (*La Palestra*).

De la Palestra, Alecsandri se îndreaptă spre Magenta, unde tocmai avusese loc o bătălie și mai sîngeroasă. Ca și la Sevastopol, poetul încearcă un sentiment de cutremurare profundă și gravă în fața ororilor războiului: „Pe-o piață întinsă, sub vălul de noapte, / Mii gemete surde, mii falnice șoapte // Se-nalță din piepturi de oameni răniți / Ce zac pe-ntunerec, pierduți, grămădiți / Unii, tineri încă, mor cu jale-amară, / Chemîndu-și părinții, plîngînd pentru țară. // Alții, în tăcere, cuprinși de fiori, / Așteaptă căldura luminei din zori" ... (Mai tîrziu, în cunoscuta scrisoare autobiografică adresată lui Ubicini, amintindu-și de acel spectacol al frontului văzut la Magenta, avea să scrie: „A, cînd îmi aduc aminte de ce am văzut, simt o mare tristețe și mă îndoiesc de umanitate. Am văzut cîmpiile de bătălie de la Bufalora, de la Magenta, și de atunci nu mai pot închide ochii fără să visez movile de cadavre, lungi tabere de răniți, cai roșind pete mari de sînge — și toate astea pe un loc bogat și înverzit. Sînt niște priveliști ce se întipăresc așa de adînc în sufletul omului, încît nimic nu le poate șterge: priveliștile marilor zădărnicii omenești"). Tabloul întunecat al poeziei *La Magenta* se luminează totuși, în final, prin elogiul pe care poetul îl face — ca mai tîrziu în *Peneș Curcanul* — acelora care s-au jertfit pentru patrie. Moartea nu mai e privită cu spaimă, atunci cînd e urmarea întrezăririi unui țel luminos: „Viață pentru viață! Cînd ești în junie, / Demn e la războaie s-arăți vitejie! // Moarte pentru moarte! plăcut e să mori / În dalba cîntare de privighetori / Și pe cîmpul luptei să ai de făclie / O lampă cerească, o stea argintie".

Interesant, la Alecsandri, e procedeul transfigurării faptelor concrete de viață, în simbol — în poeziile patriotice. Astfel, cîntul privighetorilor care răzbate peste gemetele răniților fusese un fapt concret pe care poetul îl reținuse pe o foaie a jurnalului său de front. În poezie, faptul e transfigurat, simbolizînd biruința vieții, a cîntării asupra morții. Procedeul e tipic lui Alecsandri.

De la Magenta se îndreaptă spre Milano și are ocazia să asiste la manifestările entuziaste ale populației după victoriile obținute împotriva austriecilor, care au dus la eliberarea provinciilor din nord. Identificîndu-se cu năzuințele poporului italian, poetul scrie acum poemul *Corona vieții* — amplu imn închinat patriotismului, spiritului de jertfă, eroismului poporului Italiei, în lupta sa pentru libertatea națională. Poemul e format din trei piese: prima, intitulată *Serenada,* ne prezintă imaginea unui duo sentimental. Un tînăr florentin intonează sub fereastra iubitei o romanță al cărei final meditativ exprimă ideea că o zi de iubire *„este corona vieții întregi"*. (Ideea avea să fie admirabil realizată de Eminescu în *Pe lîngă plopii fără soț*). Fata îi răspunde făcînd elogiul eroismului: „Zilele noastre zbor cu grăbire, / Urmînd a soartei tainice legi; / Gloria țării ș-a sa mărire, / *Iată corona vieții întregi!*" (Motivul iubitei sau al mamei care-și îndeamnă prietenul sau fiul să lupte pentru eliberarea patriei cotropite nu e nou în literatura noastră: îl întîlnim într-una din legendele lui Ion Neculce și în aceeași legendă, versificată de către Dimitrie Bolintineanu). A doua piesă — se intitulează *Solferino,* fiind compusă din două imagini: un elogiu al jertfei supreme pentru patrie și libertate („Corona vieții, fraților, / E moartea pentru țară!") și un admirabil tablou de luptă, în care prezența masivă a onomatopeei servește la obținerea unor uluitoare efecte ale încleștării dramatice în care sînt prinse cele două tabere: „Lovire fulgerîndă, grea, lungă și cumplit! / Pe mii de țevi iese uciderea-nmiită, // Și-n rangurile rupte zbor glonții vîjîind, / Și-n ele baioneta străpunge zinghenind". Ultima piesă — *Bersalierul murind* — este epilogul poemului, cuprinde evocarea înainte de moarte a clipelor de fericire petrecute lîngă iubită. Oșteanul moare zîmbind la gîndul că și-a împlinit datoria față de patrie. Finalul este însă minor senti-

mental și romantic: iubita bersalierului nu poate supraviețui durerii de a-și fi pierdut iubitul și asemenea Isoldei, moare îmbrățișînd trupul neînsuflețit al oșteanului, fiind apoi înmormîntați într-o groapă comună...

Toate aceste poezii inspirate de războiul de eliberare a Italiei trebuiesc interpretate în strînsă conexiune cu concepția despre misiunea poeziei și a poetului expusă de Alecsandri la puțin timp de la reîntoarcerea din Italia în poezia *La poeții români*. Poeții — susține Alecsandri, pe linia programului *Daciei literare* — sînt datori s-aducă închinarea eroilor ce lupă pentru libertatea propriilor lor popoare, să slăvească trecutul eroic al poporului: „Cîntați căci lumea trece, dispare, / Visele per, / Însă-a juniei dalbă cîntare / Sboară la cer... // Cînd zîna morții rece s-apasă / Pe-al vieții fir, / Dulce-i cîntarea ce-n inimi lasă / Un suvenir"...

Poeziile patriotice și eroice inspirate de Italia, de lupta ei de eliberare națională, constituie prologul legendelor istorice inspirate de trecutul glorios al poporului nostru — scrise zece ani mai tîrziu — și al ciclului eroic închinat luptei pentru libertate a propriului său popor la 1877—1878. Este demn de reținut faptul că în poeziile eroice, Alecsandri își descoperă adevărata vocație de poet. Poeziile inspirate din Italia, ca și cele scrise mai tîrziu din ciclul *Ostașii noștri* — constituie titlul de glorie al poetului — „corona vieții", încoronarea activității sale poetice.

•

După vizitarea cîmpurilor de luptă, Alecsandri se îndreaptă spre Genua, unde rămîne cîteva zile, reamintindu-și de trecerea lui împreună cu Elena Negri prin acest oraș cu doisprezece ani în urmă. Poetul evocă clipele fericirii pierdute pentru totdeauna, într-o poezie intitulată *Gondola trece*. Ultimele versuri din final nu mai au caracterul optimist al poeziilor sale erotice sau eroice, caracterizîndu-se printr-o meditație gravă asupra ireversibilității timpului: „Glasul se stinge, gondola trece / Și lasă-n pieptu-mi un fior rece!" În această dispoziție sufletească, poetul hotărăște — înainte de reîntoarcerea în patrie, după încheierea misiunilor sale diplomatice — să

revadă locurile dragi prin care trecuse în anii juniei, în 1839 și, mai apoi, împreună cu iubita sa Elena Negri, în 1846—47. De la Genua se îndreaptă deci spre Florența, unde stă două zile, apoi la Roma și, de aici, prin Civita Vecchia, la Napoli. Se îmbarcă apoi pe un vapor care-l duce pe Mediterana atît de mult îndrăgită de poet spre Constantinopol și de aici la Galați și Iași...

•

Cu Italia se va reîntîlni poetul doi ani mai tîrziu, în 1861, cînd i se încredințează de către domnitorul Al. Ion Cuza o nouă misiune diplomatică în Franța și Italia, pentru a lămuri problema unui transport de arme destinate revoluționarilor maghiari. Părăsește țara pe la sfîrșitul lui martie, îndreptîndu-se mai întîi spre Paris, prin Viena. După ce-și termină aici misiunea, Alecsandri se îndreaptă spre Italia, sosind la Torino la începutul lunii mai. Este primit în audiență de către Cavour și după aceea de către Victor Emanuel, căruia îi înmînează o scrisoare din partea lui Cuza. Terminîndu-și cu succes misiunea diplomatică, Alecsandri își permite răgazul unei călătorii rememorative pe cîmpurile de luptă pe care le vizitase cu doi ani în urmă de la Bufalora și Magenta. Face apoi un popas la Milano și de aici se abate prin locurile pitorești ale lacului Como, pentru a vizita o veche amică, Cocuța Conachi — sora de mamă a Elenei și a lui Costache Negri. Fermecat de peisajul încîntător al regiunii, poetul scrie un sonet — primul său sonet și pastel totodată, pe care-l dedică prietenei sale — Cocuța Conachi-Vogoride. Sonetul este alcătuit din versuri alternante de douăsprezece și unsprezece silabe. Impresiile vizuale predomină: îl izbește albastrul irizat al cerului și al undelor senine ale lacului, cum și bogăția și varietatea florilor. Peisajul este umanizat prin prezența bărcilor ușoare „cu juni călători". O gingașă idilă dintre o copilă și un fluture de aur ce „cată-a se pune pe albul ei sîn" aduce o notă de umor grațios, notă funciară a pastelurilor sale de mai tîrziu.

De la Milano, poetul se reîntoarce la Genova de unde prin Nisa și Toulon revin la Paris, unde va rămîne pînă în toamna anului 1862. În acest timp redactează *Istoria misiilor mele politice* și alte lucrări literare. Reîntors la

Mircești, pregătește o nouă ediție a poeziilor sale cărora le adaugă ciclul de *Mărgăritărele*, în care sînt incluse și poeziile eroice inspirate de Italia, de care ne-am ocupat mai sus.

După această dată contactele cu Italia devin iarăși întîmplătoare și rare. Prin 1870, în urma izbucnirii conflictului franco—german, poetul — care se afla în Franța din 1869 — părăsește stațiunea Arachon și se îndreaptă spre țară împreună cu soția sa, Paulina. Drumul trece prin locuri cunoscute, peste Alpi, prin Mont Genis spre Torino. De aici, se îndreaptă spre Triest, apoi prin Viena, Lvov, Cernăuți — la Mircești, unde ajunge cu drumul de fier de curînd dat în exploatare.

Doisprezece ani mai tîrziu, în drum spre Montpellier, răspunzînd unei invitații a felibrilor care-i decernaseră, în 1878, premiul pentru cîntecul latin, Alecsandri părăsești Mirceștii și înainte de a ajunge la destinația face un scurt popas în Italia, la Milano, pentru a vedea pe un prieten — pînă atunci necunoscut — Graziado Isaia Ascoli, întemeietor al dialectologiei romanice. Ascoli (1829—1907) era membru al Societății limbilor romanice, întemeiată la Montpellier în 1869 și din care mai făceau parte personalități ca: Gaston Paris, Michel Bréal, poetul Mistral, Paul Mayer și alții. În 1878, Ascoli împreună cu Mistral, Tourtoulon, Quintana și Obedenaru, decernează cupa pentru cea mai frumoasă poezie pe tema gintei latine lui Alecsandri. Poezia premiată fusese pusă pe muzică de către compozitorul italian Marchetti și fusese tradusă în franceză, provensală, italiană, latină, polonă, ebraică, maghiară (de către Iosif Vulcan). Poetul nu putuse să răspundă atunci invitației de a veni să-și primească premiul, ci de abia patru ani mai tîrziu se hotărăște să răspundă invitației lui Mistral. Oprindu-se la Milano, petrece momente de încîntare în tovărășia lui Ascoli, cu care vizitează catedrala și alte monumente interesante. Apoi, după un scurt popas la Genova, prin Monte-Carlo și Marsilia ajunge la Montpellier, unde este întîmpinat cu mare simpatie ca un adevărat Hugo al României.

Acest scurt popas în Italia este de fapt și ultimul. Cinci ani mai tîrziu, în 1887, proiecta o întoarcere la Paris, prin Mediterana, pentru a putea să revadă Palermo,

Napoli și poate și alte orașe din Italia. Proiectul nu este realizat. O boală cruntă (cancerul), îi chinuie ultimii ani de viață. Pe patul de suferință, la Mircești, înconjurat de grija afectuoasă a membrilor familiei, își amintește de femeia iubită în tinerețe, de anii petrecuți în Italia. Amintirea peisajelor însorite ale Italiei și a Elenei Negri care „a trebuit să sufere astfel înainte de a muri" îi înseninează ultimele clipe . . .

•

La 75 de ani de la trecerea poetului întru cele veșnice, opera sa continuă să se bucure de atenția posterității, fiind cercetată cu atenție atît în țară, cît și peste hotare.

În Italia, Alecsandri a fost bine cunoscut încă din timpul vieții. În 1858, prietenul său G. Vegezzi-Ruscalla făcea să apară la Torino prima ediție de *Canto popolare moldavo* posto in versi de Basilio Alecsandri. (Alte trei ediții vor urma după aceasta). După premiera de la Montpellier, la Roma apare — în 1883 — *Il canto della stirpe latina,* în versiunea lui Gaetano Carlo Mezzacapo. La rîndul său, Angelo de Gubernatis îl prezentase în al său *Dizionario biografico deglli scrittori* (apărut la Firenze, în 1879, precum și în alte ediții din 1890 și 1898), ca și „il più insigne poeta vivente romena"... Alte poezii ale lui Alecsandri apar în antologia în patru volume a poetului Canini, intitulată *Il libro dell' amore* (Veneția, între 1887—1890). În 1906, îi apare în italiană, în versiunea lui Pier Emilio Bosi, poezia patriotică *Peneș Curcanul.*

În 1927, italienistul Al. Marcu publica studiul *Alecsandri și Italia* (București, 159 p.), iar doi ani mai tîrziu, în 1929, același studiu apare și la Roma în italiană, sub titlul: *V. Alecsandri e l'Italia.* Este prima cercetare analitică serioasă a raporturilor lui Alecsandri cu Italia, bazată pe o largă documentare — astăzi însă depășită. Multe din interpretările ilustrului italienist au fost infirmate de cercetările mai noi ale lui Papastate, G. C. Nicolescu ș.a. Valoroase rămîn unele apropieri de tematică, motive sau izvoare între poetul român și unii poeți italieni, cum și datele referitoare la monumentele de artă și edificii, vizitate de Alecsandri.

Un eminent cercetător italian, Gino Lupi — şi-a consacrat de asemenea unul dintre studiile sale lui *V. Alecsandri* (Brescia, 1946). În studiul său, Gino Lupi a inclus şi fragmente din versurile poetului din ciclul Italia la care se referă în analizele sale. Din păcate nu ne-a stat la dispoziţie studiul său în timpul perfectării lucrării noastre. Mai este demnă de menţionat şi prezenţa unor poezii ale lui Alecsandri într-o antologie italiană, apărută la Roma, în 1961.

Cît timp a trăit, Alecsandri a fost unul dintre cei mai devotaţi prieteni ai poporului italian, cu ale cărui năzuinţe de libertate s-a identificat, închinînd cîteva dintre cele mai realizate poeme eroice ale sale luptei pentru eliberarea Italiei.*)

*) Pentru perfectarea acestui studiu, ne-am servit de următoarea bibliografie (selectiv): 1) *Alecsandri: Opere — Poezii*, vol. I., Ed. Academiei, Buc., 1965; 2) Alecsandri: *Culegere de proză*, cu un studiu introductiv de C. Ciopraga, Buc., 1960; 3) V. Alecsandri: *Călătorii — misiuni diplomatice, ed.* III-a, comentată de Al. Marcu, Craiova, f.a.; 4) Alecsandri: *Corespondenţă* (vol. I, 1960; vol. II, 1964) — volume îngrijite de Marta Anineanu; 5) Al. Marcu: *Alecsandri şi Italia,* Buc., 1927; 6) Marie C. Bogdan: *Autrefois et aujourd'hui,* Buc., 1929; 7) N. Petraşcu: *V. Alecsandri,* ed. II-a, Buc., f.a.; 8) Elena Rădulescu-Pogoneanu: *Viaţa lui Alecsandri,* Craiova, f.a. 1940; 9) Tudor Vianu: *Arta prozatorilor români*, Buc., 1941; 10) G. Călinescu: *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Buc., 1941; şi *V. Alecsandri*, Ed. tineretului, 1965; 11) C. D. Papastate: *Vasile Alecsandri* şi *Elena Negri cu un jurnal inedit al poetului,* Buc., 1947; 12) G. C. Nicolescu: *Viaţa lui V. Alecsandri,* E.p.l. 1962 — cea mai completă biografie ştiinţifică, distinsă cu premiul Academiei R.S.R.; 13) Simion Bărbulescu: *Adevăratul chip al lui Alecsandri,* în *Flacăra Iaşului* (nr. 5905, din 3 sept. 1965; 14) *Iaşul literar,* nr. 7/65, închinat lui V. Alecsandri, în special: Al. Husar: *Alecsandri în diplomaţie*, şi Virgil Cuţitaru: *Două nuvele romantice* — o paralelă interesantă între *Buchetiera* ... şi *Cezara,* de Eminescu; 15) *Gazeta literară,* nr. 37/670, din 9 sept. 1965, din care am reţinut cu precădere articolele lui Al. Piru, Marta Anineanu, Al. Dima şi Elena Piru; 16) *Contemporanul*, nr. 38/988, din 17 sept. 1965, pentru admirabilul articol semnat de Al. A. Philippide; 17) *Luceafărul,* nr. 19/178, din 11 sept., pentru articolele lui Vl. Streinu, Romul Munteanu şi Dumitru Copilin; ş.a.

O TEMĂ MAJORĂ A LITERATURII UNIVERSALE: COPILUL

Literatura pentru copii este destul de veche: s-ar putea spune că există din momentul în care s-a constituit literatura. Ea cuprinde un mare număr de opere, dintre care — unele — fac parte din literatura propriu-zisă, dar — în decursul timpului — au fost anexate acestui domeniu special al literaturii. Cărţi ca: *Alexandria*, *Esopia*, *Halima* etc. au fost preluate de literatura pentru copii din domeniul literaturii populare scrise. Altele, ca: *Don Quijote de la Mancha*, *Robinson Crusoe*, *Guliver*, *Hukleberry Finn*, unele opere ale lui Tolstoi, Puşkin, Cehov, Anatole France etc. fac parte dintre capodoperele literaturii universale. Există, în afara acestora, o serie de cărţi ce aparţin unor povestitori pentru copii, ca: Perrault, Colodi, Andersen, Lewis Carrol, Fraţii Grimm, Ion Creangă etc. Tot în acest sector s-ar putea încadra basmele populare (Ispirescu, Ion Pop-Reteganul), unele cărţi de aventuri (Jules Verne), unele lucrări cu caracter ştiinţifico-fantastice, cum şi unele lucrări educative fără pretenţii artistice. După cum se vede, sfera literaturii pentru copii este foarte largă.

Spre deosebire de acest domeniu al literaturii beletristice există şi un domeniu al literaturii care zugrăveşte chipuri de copii a căror sferă se întrepătrunde în cea mai mare parte cu cea a literaturii pentru copii. Această literatură în care copilul apare ca un personaj principal al unei opere literare şi care zugrăveşte aspecte ale copilăriei este de dată mult mai recentă şi alcătuieşte un sector aparte al literaturii.[1] Literatura pentru copii cu-

[1] Vezi, în acest sens, studiile *Despre copil şi literatură (Viziunea specifică, Lumea lui Dickens* şi *Literatura pentru copii)* de S. Iosifescu, în: *Oameni şi cărţi*, Buc., E.S., 1946, p. 207—233.

Scanned with OKEN Scanner

prinde şi opere literare în care personajele sînt oameni maturi sau ființe fantastice, ba chiar şi plante, animale sau lucruri (fabulele). Operele literare la care ne referim au drept temă prezentarea copilului şi a copilăriei. Copilul ca personaj al unor opere literare apare în literatură abia la sfîrşitul secolului al XVIII-lea, cînd l-a descoperit Jean Jaques Rousseau. Literatura anterioară acestui secol are cu totul alte trăsături distinctive.

Astfel, literatura clasică elină şi latină este preocupată de prezentarea vieții omului matur. În operele literare ale antichității, personajul principal este un om trecut de prima tinerețe, omul ajuns la vîrsta deplinei împliniri cînd — în sufletul său — sînt deja conturate însuşirile funciare ale caracterului. Personajele *Iliadei* şi ale *Odiseei* lui Homer sînt trecute de vîrsta tinereții. Ahile, Hector, Priam, Agamemnon, Ulysse — toți sînt bărbați maturi, trecuți de treizeci de ani. Doar sclava Briseis este o copilă. Zeii — la rîndul lor — au o vîrstă incertă, deşi se poate stabili şi în rîndurile lor o ierarhie a vîrstei. În tragedia greacă, eroul cel mai des întîlnit este bărbatul, cetățeanul. Prezența unor tineri ca Oreste, Pilade, Haemon, cum şi a unor tinere ca Antigona şi Ismena, la Sofocle, nu schimbă cu nimic caracterul de bază al literaturii greceşti care — prin excelență — este preocupată să înfățişeze virtuțile şi patimele bărbaților, contradicțiile din sufletele acestora, din viața lor. Aceleaşi constatări sînt valabile şi pentru literatura latină, care zugrăveşte cu precădere tot vîrsta maturității. Omul matur este de fapt omul ajuns la un echilibru al facultăților sale, omul prin excelență *clasic*.

Literatura Evului mediu — preocupată de elementele etice şi religioase — prezintă tot omul matur. De abia din Renaştere se simte în literatură necesitatea prezentării artistice a tînărului, care păşeşte temerar pragul vieții, deşi cea mai reprezentativă operă a acestei perioade — *Divina Comedia* a lui Dante — prezintă în prim plan pe eroul central, aflat la începutul călătoriei sale prin infern, purgatoriu şi paradis la „mijlocul vieții sale"... Sînt însă prezentate în această sublimă operă şi destinele unor tineri şi tinere ca Francesca da Rimini, Paolo Malatesta, Beatrice etc.

În literatura clasică franceză, alături de omul matur întîlnim și pe un tînăr, prezentat încă schematic, ca o problemă și mai puțin ca un personaj viu. Don Rodrigue și Chimène sînt tineri cu gîndire matură, care își înfrînează pasiunile subordonîndu-le datoriei și onoarei. Chiar autorul i-a creat așa cum ar trebui să fie, nu așa cum se întîlnesc în viață. S-a spus de fapt despre aceste personaje că întruchipează idei și n-au consistență reală. La Shakespeare însă cei doi tineri ai tragediei acționează omenește și nu în conformitate cu niște scheme sau principii pe care nici vîrsta, nici temperamentul lor nu le puteau accepta.

Copilul ca personaj literar este o creație romantică și apare — după cum am menționat — la sfîrșitul secolului al XVIII-lea. Primul scriitor preocupat de zugrăvirea copilăriei, de prezentarea copilului ca personaj literar, este Jean Jaques Rousseau. *Emile* este una dintre operele remarcabile ale umanității care dezvăluie un aspect nou al vieții — pînă atunci neexplorat de literatură: copilul și copilăria. La baza acestei opere — apărută în 1762 și considerată ca un tratat de educație — stă ideea că omul se naște bun, dar societatea îl strică: *L'homme est bon par nature; il est corrompu par la société.* S-au scris multe cu privire la concepția lui Rousseau, dar nu s-a precizat încă faptul că Rousseau nu formulează aici o dogmă. Cînd Rousseau constata influența dăunătoare în multe privințe a societății asupra sufletului curat al copilului, el se referea la societatea timpului său și la tipurile de societate istoricește cunoscute la acea dată. Interpretată în lumina acestor considerații, ideea formulată de Rousseau capătă semnificație de simbol: e vorba de corupția tinerilor de către societatea bazată pe exploatare în care — după cum bine precizează Hobbes — omul este omului lup. Opera lui Rousseau poate fi — în acest fel — interpretată ca un protest — de pe poziții romantice — împotriva orînduirii sociale a timpului său pe care-l condamnă și al cărui lamentabil sfîrșit îl prezice. *Emile* este, în același timp, prima operă literară care demonstrează necesitatea revoluției, a unei revoluții care să acorde omului atributul demnității prin instaurarea unei epoci de libertate, egalitate, fraternitate.

Scanned with OKEN Scanner

În literatură, *Emile* reprezintă începutul unei noi perioade în care se constată preocuparea scriitorilor în prezentarea unui nou personaj literar — copilul — cu lumea lui, fundamental deosebită de a omului matur. Prin aceasta, literatura pășește spre o prezentare completă a omului în diferitele etape ale vieții sale — începînd cu ceea ce este normal, cu vîrsta cea mai fragedă — copilăria. Este această descoperire a copilului — după părerea noastră — o descoperire literară tot așa de grandioasă și bogată în urmări și semnificații ca și descoperirile geografice din perioada Renașterii.

*

În secolul al XIX-lea, copilul devine personajul principal al unor povestiri și romane de faimă mondială. În literatura engleză, Charles Dickens este cunoscut îndeosebi prin acele opere ale sale în care zugrăvește aspecte ale copilăriei. Astfel, *David Cooperfield* este un roman cu caracter autobiografic în care — pe lîngă farmecul copilăriei — sînt reflectate în tonuri mohorîte și principalele instituții din Anglia timpului său; *Oliver Twist* este relatarea artistică a aventurilor unui copil încăput pe mîinile unor bandiți și care, cu greu, reușește să se smulgă de sub influența acestora; *Nicolas Nickleby* — roman de tinerețe — zugrăvește întîmplările triste ale micului Smike, unul dintre pensionarii școlii lui Squers din Yorkshire, salvat din acest infern de către tînărul Nicolas Nickleby. Aceeași temă și în *Mica Dorrit*. Ceea ce se observă în cărțile lui Dickens care au drept temă copilăria, este preocuparea scriitorului de a înfățișa totodată și mediul social în care se dezvoltă personajele cărților sale, precum și influența nefastă a acestuia asupra sufletului neîntinat al copilului. Dickens este primul scriitor care găsește o aplicare literară a principiilor lui Rousseau. El privește cu dragoste pe umiliții și ofensații vieții și critică moravurile corupte ale societății timpului său.[2]

În literatura franceză, Alphonse Daudet prezintă viața unor copii în mediul școlar — în cunoscutele sale romane:

---

[2] cf. Vera Călin: *Cuvînt înainte* la *Nicolas Nickleby*, 1960, p. 9, vol. I, precum și: Silvian Iosifescu, *op. cit.*, p. 215—226.

Piciul (Le petit Chose) — apărut în 1868, și *Jack* — în 1876 — adevărate capodopere de observație subtilă și poezie. Jules Verne prezintă și el unele aspecte ale vieții unui copil pus în situația de a se descursa singur într-o serie de împrejurări grele în *Un căpitan la 15 ani.* Hector Malot — cunoscut autor de cărți pentru tineret — a devenit cunoscut în întreaga lume prin romanul *Singur pe lume (Sans famille)* — apărut în 1878 — în care sînt narate într-un chip emoționant peripețiile prin care trece micul Rémi în căutarea familiei sale, cum și viața de mizerie a unor copii oropsiți ajunși pe mîna unui „padrone".

Din literatura italiană s-a impus pe plan mondial cartea lui Edmondo de Amicis: *Cuore* — *Inimă de copil,* iar în literatura nordamericană, cărțile lui Mark Twain, dintre care cea mai mare popularitate o au: *Prinț și cerșetor, Hucklebery Finn* și *Tom Sawyer.*

În literatura rusă a secolului al XIX-lea au apărut de asemenea o serie de cărți în care este descrisă copilăria, printre care: *Cronica unei familii* a lui Acsakov, *Copilăria lui Nichita* de A. Tolstoi. „Toate aceste opere — notează L. I. Timofeev — descriu o copilărie care poate fi numită normală: copilul se dezvoltă în sînul familiei, înconjurat de dragoste într-un mediu liniștit; este cea mai bună, cea mai fericită perioadă a vieții. E firesc dar ca tema amintirilor în aceste cazuri să fie o temă psihologică, tema închegării treptate a sufletului copilului, tema formării caracterului omului"[3] La aceste opere, la care se referă Timofeev s-ar putea adăuga acele romane ale lui Dostoievski, care prezintă psihologia unor copii cu o sensibilitate bolnăvicioasă, ca: *Suflet de copil* și *Precocii.*

•

În literatura română, Creangă scrie — în această perioadă — *Amintirile din copilărie* — operă care a intrat de mult în patrimoniul literaturii universale. După el, tema copilului și a copilăriei apare în operele scriitorilor clasici români: Ion Slavici, Al. Vlahuță, I. L. Caragiale și Barbu Delavrancea.

---

[3] L. I. Timofeev: *Literatura sovietică rusă,* Buc., 1951, p. 5.

Această literatură a veacului al XIX-lea — după cum precizează cu subtilitate criticul Mihai Ralea — „a fost preocupată, printr-o tardivă reminiscență de rousseauism, de alcătuirea sufletească a copilului cu zbuciumul și micile ei tragedii".[4]

În secolul al XX-lea, literatura continuă să se preocupe de sufletul copilului și al adolescentului. Mihai Ralea citează pe André Gide, pe R. Radigmet — cu al său *Diable au corps* —, pe H. Ungar și Leonhard Franck — considerați drept creatori ai unei literaturi psiho-pedagogice preocupată de a zugrăvi „moravurile adolescenților criminali".[5] „După primul război mondial — scrie, la rîndul său, S. Iosifescu — literatura a fost bîntuită de nenumărați adolescenți tulburanți".[6]

În Rusia, la începutul secolului al XX-lea, Maxim Gorki scrie o serie de povestiri autobiografice, în care — ocupîndu-se de copilărie — descrie totodată viața socială, condițiile de mizerie în care cresc copiii din păturile *„de jos"* ale societății. „Tema de bază a povestirilor autobiografice ale lui Gorki — precizează L. I. Timofeev — o constituie credința în om, credința că omul rus va învinge toate piedicile din drumul său spre o viață fericită". Și, mai departe, referindu-se la ideea centrală a operei *Copilăria mea,* arată că aceasta este „credința în forța crescîndă a revoluției care va elibera poporul rus".[7]

Și în țara noastră, în primele decenii ale veacului al XX-lea au apărut opere valoroase care zugrăvesc copilăria. O serie de scriitori: Ion Călugăru, Panait Istrati și George Mihail Zamfirescu — servindu-se și de exemplul lui Gorki — insistă în operele lor asupra cadrului social în care se dezvoltă copilăria unor categorii sociale aruncate la fund de către orînduirea capitalistă. Operele lor constituie un pretext împotriva copilăriei „de cîine huiduit", cum și împotriva „unor căpcăuni ai copilăriei" — cum îi denumește sugestiv Panait Istrati pe toți stăpînii lumii care — în numele libertății de asuprire — lipsesc pe copii de bucuria senină a vîrstei fragede și nevinovate.

[4—5] Mihail Ralea: *Valori,* Editura Fundații, Buc., 1935, p. 151.
[6] S. Iosifescu: *Oameni și cărți,* operă citată p. 210.
[7] L. I. Timofeev: *op. cit.,* p. 51—52.

Un loc aparte — în această perioadă — îl ocupă acele opere ale lui Mihail Sadoveanu în care e zugrăvită copilăria unor ființe ca Lizuca, Benoni, Băiețel, Niculăieș Onișor ș.a. — care au simțit din cea mai fragedă vîrstă — colții vieții rău întocmite. Opere ca Măria Sa Puiul Pădurii, Dumbrava minunată, Cele mai vechi amintiri, Ani de ucenicie, Un om necăjit, înfățișează cu o neegalată măiestrie artistică lumea deosebită a copilăriei, lume în care granița dintre vis și realitate este aproape inexistentă. La rîndul său, Ion Agîrbiceanu care a zugrăvit copilăria lui Vasilică și a Nicuței în preajma bunicului Damian — dă dovadă de atîta gingășie și percepere subtilă a „însoritei copilării", încît locul său nu poate fi decît alături de Creangă, Delavrancea și Sadoveanu. Nu trebuie uitată nici contribuția lui Ionel Teodoreanu care — în *Ulița copilăriei* și *La Medeleni* — ne-a dat o frescă artistică reușită a copilăriei.

*

Tema copilului este abordată și în lucrări de dată mai recentă. Astfel, Marin Preda — unul dintre talentații prozatori contemporani — prezintă copilăria lui Nicolae Moromete în condițiile în care capitalismul își înfipsese adînc rădăcinile în lumea satului. Zaharia Stancu, în *Desculț*, prezintă viața din trecut a satului prin ochii lui Darie. Dumitru Corbea, în *Singura cale*, zugrăvește și el aspecte ale unei copilării umbrite de mizerie.

*

Din schițarea sumară a evoluției pe care a cunoscut-o tema copilăriei de la Rousseau și pînă în timpurile noastre, reiese clar că prezentarea copilului și a copilăriei a devenit una dintre temele majore ale literaturii universale moderne și contemporane. Scriitori de faimă mondială au abordat în operele lor această temă, creînd opere de o mare frumusețe artistică. Aceste opere au contribuit și contribuie la redimensionarea spirituală a oamenilor, la asanarea morală a societății.

Scanned with OKEN Scanner


III

FUNCȚIA BUFONULUI ÎN TEATRUL LUI SHAKESPEARE ȘI HUGO

I

La 26 aprilie 1564, s-a născut la Stratford-pe-Avon dintr-un neam de oameni slobozi *(free holders)*, după cum a fost înscris în registrul bisericii Sfînta Treime, *Gulielmus filius Johannes Shakespeare* — al cărui nume era sortit să străbată veacurile și să rămînă înscris în istoria literaturii universale alături de al celor mai de seamă reprezentanți ai geniului uman. În cele patru veacuri cîte s-au scurs de la nașterea acestui gigant al literaturii, s-au scris atîtea studii despre el și despre opera lui, încît simpla citare a titlurilor acestora ar ajunge să umple sute de pagini.[1] S-au scris și se vor mai scrie, deoarece este de esența geniilor să sintetizeze în operele lor lumea întreagă, natura în multitudinea ei de aspecte, cum și în unicitatea fiecăruia. Despre una singură din operele lui Shakespeare, *Hamlet*, după cum precizează criticul N. N. Hudson, care a studiat această operă timp de 40 de ani, s-au scris atît de multe cărți cîte nu s-au mai scris despre nici un alt fenomen din domeniul artei. În această privință, prezentarea lui Hamlet ca o „caracterizare a intereselor care aparțin umanității"[2], pare nimerită nu

[1] Al. Duțu, într-un studiu despre *Rolul Nebunului și al lui Edgar în „Regele Lear"* (*Revista de filologie romanică și germanică*, nr. 2/1961, p. 321 notă), arată că, după unele evaluări recente, „un cercetător al lui Shakespeare trebuie să citească 200 pagini zilnic pentru a fi la curent cu literatura privitoare la opera acestuia".

[2] Cf. N. N. Hudson *Shakespeare: Life Art and Characters*, London, f.a.; citat și de I. Botez, în *Aspecte din civilizația engleză*, Buc., f.a., și în *Hamlet în tragedia shakespeariană*.

Scanned with OKEN Scanner

numai pentru acest personaj și pentru opera respectivă, dar pentru întreaga creație a lui Shakespeare. Un alt mare creator de tipuri umane, Goethe, mărturisea cu smerenie despre Shakespeare că prin el „vorbește natura însăși", în timp ce eroii săi nu sînt decît niște baloane de săpun „umflate de închipuiri scoase din romane"[3]. Este justificat deci interesul mereu sporit al cercetătorilor de pe toate meridianele lumii pentru opera marelui Will: opera sa este un tezaur inepuizabil de poezie și înțelepciune, din care fiecare generație, fiecare veac extrage ceea ce hrănește spiritul vremii.

În țara noastră, preocuparea pentru opera lui Shakespeare datează tot din secolul trecut, cînd pentru prima dată apare într-o versiune românească, a căpitanului Stoica, tragedia *Iuliu Cesar*.[4] De atunci și pînă în vremea de față, cînd opera lui Shakespeare este pusă integral la dispoziția poporului nostru, interesul pentru opera lui a crescut simțitor. Nu vom aminti aici, pentru a ilustra atracția pe care Shakespeare a exercitat-o asupra scriitorilor noștri, decît elogiul pe care, asemenea lui Goethe, Eminescu, în poemul *Cărțile*, îl aduce acestui titan al gîndirii artistice:

Shakespeare, adesea te gîndesc cu jale,
Prieten blînd al sufletului meu;
Izvorul plin al cînturilor tale
Îmi sare-n gînd și le repet mereu.
Atît de crud ești tu ș-atît de moale,
Furtună-i azi și linu-i glasul tău;
Ca Dumnezeu te-arăți în mii de fețe
Și-nveți ce-un ev nu poate să te-nvețe.[5]

Paginile de față se doresc o modestă contribuție la analiza funcției bufonului în teatrul lui Shakespeare.

---

[3] Goethe, *Despre literatură*, Buc., E.S.P.L.A., 1957, p. 61.

[4] Precizarea o face Mihnea Georghiu, în *Un Shakespeare al oamenilor*, studiu introductiv la primul volum de *Opere* de W. Shakespeare, Buc., E.S.P.L.A., 1955, p. 5.

[5] Eminescu, *Opere*, *vol.* IV, Edit. Academiei R.S.R., 1952, p. 239.

Scanned with OKEN Scanner

Bufonul — clownul, nebunul sau măscăriciul, cum i se mai spune — este unul dintre personajele des întîlnite în opera lui Shakespeare, atît în comedii și drame, cît și în tragedii. Prezența lui în teatrul shakespearian are o deosebită semnificație. În concepția marelui Will, bufonul este un personaj prin care acesta își transmite liber mesajul său de o înaltă umanitate, idealurile sale umaniste, un personaj prin care își exprimă atitudinea față de problemele ridicate în opera respectivă și prin intermediul căruia dă glas înțelepciunii milenare a poporului, concepției lui de viață. Este drept că nu în toate piesele sale bufonul este tratat astfel. Shakespeare n-a creat un tip unic de bufon, cu aceleași funcții în toate piesele sale. În tratarea bufonului, ca și în tratarea celorlalte personaje, Shakespeare a știut să exprime în mod strălucit generalul prin indivdual.[6] Astfel, la începutul carierei sale dramatice, în comediile scrise înainte de 1600, bufonii sînt folosiți ca exponenți ai quiproquourilor verbale, atît de apreciate de publicul elisabethan. Ei sînt expresia unui stil antitetic, caracteristic de altfel pentru toate operele lui Shakespeare. În vorbirea acestor personaje se întîlnesc calambururi, jocuri subtile de cuvinte și glume piperate, care erau pe gustul societății engleze de la sfîrșitul secolului al XVI-lea. Aceste comedii se caracterizează printr-o intrigă stufoasă, prin coincidențe neașteptate și printr-un „stil plin de contraste" — după cum constată Al. Philippide.[7] La rîndul său, eminentul anglist și shakespeareolog sovietic A. Anikst, referindu-se la rolul bufonilor în primele comedii, precizează că aceștia „îndeplinesc o funcție pur comică".[8]

---

[6] Referindu-se la această trăsătură caracteristică a artei lui Shakespeare, un alt mare poet rus, Pușkin, scria următoarele: „Personajele create de Shakespeare nu sînt ca la Molière, întrupări ale unei anumite pasiuni, ale unui anumit viciu, ci ființe vii, care au mai multe pasiuni și mai multe vicii; împrejurările dezvoltă în fața spectatorului caracterele lor variate și multilaterale" (A. S. Pușkin, *Opere complete*, Moscova, Edit. Acad. de Științe a U.R.S.S., vol. VII, 1949, p. 516).

[7] Al. Philippide, *William Shakespeare* — în *Studii de lit. univ*,. 1, 1956, p. 212.

[8] A. Anikst, *Istoria literaturii engleze*, Edit. Științifică, 1961, p. 90.

Pe măsură ce geniul lui Shakespeare se maturizează, bufonul își găsește o altă funcție în operele sale. Astfel, dacă în *Neguțătorul din Veneția* bufonul este mereu în căutarea unor „sprințare potriveli" de cuvinte, dacă în *Cei doi tineri din Verona* și în *Cum vă place* el apare ca un comentator spiritual al faptelor petrecute, iar în *Zadarnicele chinuri ale dragostei* ca un critic al stilului prețios (euphuist), în *A douăsprezecea noapte* capătă un sens uman mai profund. Prin intervențiile sale spirituale, bufonul contribuie — după împrejurări — fie la redresarea morală a omului, fie la critica ascuțită a moravurilor lumii aristocratice, dar și a viciilor „noii societăți burgheze care se năștea".[9] Cu această funcție de critic al moravurilor timpului său — îndeplinită, bineînțeles, de pe pozițiile umanismului —, îl întîlnim în marile capodopere ale teatrului shakespeareian. În *Totu-i bine cînd se sfîrșește cu bine*, bufonul capătă o înaltă semnificație etică. Această comedie este de fapt o caldă și entuziastă pledoarie pentru omul simplu, omul din popor caracterizat prin omenie, cinste, generozitate, înțelepciune și spirit de dreptate. Eroii principali ai acestei comedii sînt Helen, fata unui felcer priceput, și Lavache, măscăriciul, prin gura căruia autorul înfrunta pe oamenii de nimic din aristocrație. Prin înaltele lor însușiri morale, aceste personaje se opun categoric celorlalte, care provin din lumea curtenilor, a aristocraților — caracterizată prin lașitate, ignominie, neseriozitate, lipsă de constanță în dragoste...

Preocupat de edificarea unei lumi noi, bazată pe adevăr, dreptate, iubire și pe respectarea demnității omului, Shakespeare își exprimă prin gura bufonului crezul său social umanist, încrederea în popor, în posibilitățile acestuia de a construi o altă lume, în care „nobilii cu fală s-or da croitoriei" și în care „pentru toți domni-va o dreaptă judecată", lumea în care — așa cum atît de plastic, printr-o reușită imagine se exprimă marele Will — „toți oamenii vor sta-n picioare". Bufonul din *Regele Lear* se ridică la o asemenea măreție morală, încît el simbolizează adevărul care nu cunoaște nici un fel de oprelişti și, totodată, întru-

[9] *Ibidem*, p. 84.

chipează pe clarvăzătorul unei noi lumi în care să nu mai fie posibile fapte de felul celor înfățișate în tragedia *Regele Lear*. Optimismul umanist este de altfel una din trăsăturile funciare ale lucrărilor dramatice ale lui Shakespeare.

În concepția lui Shakespeare, bufonul reprezintă — într-o lume falsă, bazată pe ipocrizie și minciună — glasul adevărului necruțător, spus cele mai adesea într-o formă hazlie, alteori însă în mod direct, deoarece spunerea lui de către bufon nu poate atrage după sine pedepsirea acestuia. Există totuși o situație, într-una din comediile lui Shakespeare, în care unul dintre bufonii săi este trimis la temniță pentru faptul că a flecărit pe seama ducelui. Este vorba de măscăriciul Lucio, din comedia *După faptă și răsplată*. În această comedie, idealul umanist al lui Shakespeare este reprezntat de bunul duce Vicentio și de Isabella. Referindu-se la finalul acestei comedii, anglistul sovietic Anikst precizează: „Cu toate că umanitatea iese învingătoare pînă la urmă, se simte că finalul fericit decurge nu atît din logica întîmplărilor, cît din voința autorului".[10]

Faptul că în majoritatea cazurilor bufonul este purtătorul unui ideal social umanist, al unor idei democratice, are și o semnificație pe care Shakespeare nu s-a sfiit să o dezvăluie: lumea, societatea se vor redresa prin ridicarea oamenilor de jos, din popor, a poporului însuși, și nu datorită clemenței regilor sau a curtenilor lor.

Vom urmări în paginile care urmează, felul în care a evoluat concepția despre acest personaj în teatrul shakespearean, de la primele sale comedii, în care se simte influența euphuistă a înaintașului său Lyly, pînă la tragedia *Regele Lear* în care bufonul capătă semnificația unui înalt simbol.

*

Dintre toate operele dramatice ale lui Shakespeare — în număr de 37, după cum a stabilit critica —, bufonul apare

---

[10] A. Anikst, *op. cit.*, p. 102.

într-un număr redus de lucrări. Astfel, dintre creațiile din prima perioadă a activității sale (1590—1600), bufonul este întîlnit numai în următoarele comedii și drame: *Comedia erorilor*, concepută în 1592, *Cei doi tineri din Verona* și *Chinurile zadarnice ale dragostei*, ambele scrise în 1594, *Neguțătorul din Veneția*, scrisă în 1596, *Cum vă place*, concepută în 1599, și *A douăsprezecea noapte*, scrisă în 1600. În această perioadă, bufonul apare cu precădere în comedii și doar într-o singură dramă (*Neguțătorul din Veneția*). În a doua perioadă a activității sale, perioada maturității artistice (1601—1608), bufonul apare numai în două comedii: *Totu-i bine cînd se sfîrșește cu bine*, scrisă în 1602, și în *Faptă și răsplată*, concepută în 1604, dar va apărea în principalele sale tragedii: *Hamlet*, *Othello* și *Regele Lear*, toate trei realizate între 1601—1605. În ultima perioadă a activităţi sale, bufonul mai apare într-una din ultimele sale creații dramatice, în *Furtuna*, socotită de unii critici drept „o dramă romantică". Așadar, din totalul de 37 de lucrări, apare în șapte comedii, în două drame și în trei tragedii. În unele creații dramatice apar însă cîte doi bufoni, așa cum este cazul cu Dromio din Ephesus și Dromio din Siracuza (*Comedia erorilor*) sau cu Launce și Speed (*Doi tineri din Verona*).

Se impune întrebarea: cum a ajuns Shakespeare să introducă bufoni în unele din operele sale dramatice? Răspunsul e simplu: bufonul reprezintă nu numai o realitate literară, ci și una istorico-socială. Prezența lui istorică poate fi urmărită începînd din timpuri foarte îndepărtate, pînă în veacul al XVIII-lea. Moda de a întreține bufoni la curțile aristocraților a luat naștere în Asia, în vechea Persie, la Suza și Ecbatana, de unde a trecut mai întîi în Egipt și mai apoi la greci și romani. În Evul mediu, bufonii pot fi întîlniți la curtea regilor Franței și mai apoi în Anglia și în alte țări europene. Cît privește funcția bufonilor pe lîngă stăpînii lor, ea consta, în linii mari, în a-i distra pe aceștia prin vorbe de spirit și prin tot felul de ghidușii. Bufonul nu trebuie considerat neapărat drept un nebun, lipsit de lumina înțelegerii noționale a faptelor. Cele mai adesea, bufonul era un mucalit care mima nebunia, fiind în realitate, dacă nu un artist (se citează și cazul unor bufoni-poeți), în orice caz un lucid disimulat. Ocupația

bufonului era de fapt o artă care, pentru a putea impresiona, trebuie stăpînită bine.

În teatru, bufonul a fost confundat foarte adesea cu marioneta și — după cum menționează Arthur Pougin — „exemplul cel mai strălucit al acestei confuzii ne este oferit de Polichinelle, unul dintre cei mai celebri, care în secolul al XVIII-lea și chiar mai înainte strălucea în același timp în carne și oase, în teatre adevărate, și sub formă articulată la teatrele de păpuși".[11] Primii bufoni prezenți în teatru datează din timpul lui Thespis din Icaria, o localitate din Attica, unde bufonii aveau funcția de a înveseli pe spectatori cu glumele lor (de pildă, corul satyrilor . . .).[12] În Grecia antică au existat într-adevăr asemenea bufoni populari, care să distreze publicul; de asemenea în vechea Romă, unde se menționează și existența unor bufoni de sex feminin. Acești bufoni erau figuri populare la Roma. Rabelais amintește, în *Gargantua și Pantagruel* (cartea a IV-a), de cîteva asemenea tipuri de bufoni ca: Manducus, Maccus, Pappus etc. În timpul Renașterii, în Italia, au apărut alte tipuri de bufoni ca Scaramouche, Arlecchino, Pantalone, Brighella, Scapin (întîlnit și în teatrul lui Molière) ș.a., însoțiți adesea de grațioase partenere, ca Marinetta și Colombina. În Spania, întîlnim creația lui Capitan Matamora. În Franța, unii dintre cei mai renumiți bufoni populari sînt înrudiți cu cei italieni; de pildă, Pierrot sau Polichinelle (ultimul amintind — după cum precizează Pougin, în locul, citat — de Maccus al latinilor). În Anglia, o figură faimoasă de bufon popular este *Punch* (care se asemănă cu Polichinelle); în Germania, bufonul tipic popular este Hanswurst; în Austria, Casperl; în Olanda, Jan Pickelhäring etc.

Introducînd figuri de bufoni, măscărici, nebuni între unele din creațiile sale dramatice, Shakespeare n-a făcut

---

[11] *La Grande Encyclopédie* — Tome septième, Paris, H. Gamirault et Cie, (f.a.), articolul *Bouffon*, de unde am luat cele mai multe date privitoare la istoria personajului.

[12] Unele amănunte se găsesc și în studiul introductiv semnat de D. M. Pippidi la volumul *Tragicii greci* (Buc., E.S.P.L.A., 1958), precum și în studiul lui H. Mihăescu la volumul *Teatru de Aristofan* (Buc., E.S.P.L.A., 1956).

altceva decît să respecte adevărul istoric și tradițiile populare ale propriului său popor.

*

Prima dintre lucrările dramatice ale lui Shakespeare în care întîlnim bufonul este *Comedia erorilor* (*The Comedie of Errors*). Aici sînt schițați doi năstrușnici, gemenii Dromio din Ephesus și Dromio din Siracuza, care se află în serviciul celor doi frați gemeni Antipholus din Efes și Antipholus din Siracuza, despărțiți de tatăl și de mama lor în urma unui naufragiu. Este interesant că cei doi năstrușnici ajung în situația de bufoni (măscărici) prin forța împrejurărilor, și anume datorită confuziei pricinuite de asemănarea celor doi frați gemeni, cum și de propria lor asemănare. Ei sînt foarte inventivi, dau dovadă de o bogată imaginație, cu spiritul de observație foarte dezvoltat și totodată cu înclinație spre sesizarea aspectelor comice ale situațiilor. O altă caracteristică a celor doi o constituie umorul cu care privesc toate întîmplările vieții. Bătuți de stăpînii lor, cei doi bufoni găsesc încă tăria de a face glume cu privire la propria lor soartă. Glumele făcute de ei au darul de a descreți frunțile, de a spori comicul. Dromio din Ephesus și Dromio din Siracuza sînt niște „personaje comice propriu-zise, ale căror glume și vorbe de duh mustesc de umor popular, năzdrăvani care descrețesc frunțile prin ciudățeniile și absurditățile lor amuzante".[13]

Cei doi tineri din Verona (*The Two Gentlemen of Verona*), scrisă după cît se pare în 1594, aduce în scenă tot doi bufoni, pe Speed și Launce — primul, slujitor al lui Valentin, celălalt, al lui Proteus, doi nobili veronezi. Speed apare încă din primul act, într-o spirituală conversație cu Proteus, din care se remarcă spiritul vioi și ingenios al bufonului. În actul următor, Speed face un comentariu hazliu al stării în care se află Valentin, îndrăgostit de Silvia. Iată acest pasaj:

Valentin: Ia spune, Speed, o cunoști pe doamna Silvia?
Speed: Aia pe care o iubești dumneata?
Valentin: Dar cum ai băgat de seamă că o iubesc?
Speed: Am semnele mele: întîi că ai dat în doaga

[13] A. Anikst, op. cit., p. 88.

domnișorului Proteus, că stai toată ziulica, ca o curcă plouată, tragi pe nas numai cîntece de amor, ca un prihor, bați drumurile singur-singurel, ca un ciumat, oftezi ca un școlar care și-a pierdut abecedarul, lăcrimezi ca o domnișoară care vine de la înmormîntarea bunică-si, postești ca unul pus la regim, veghezi și sari din somn de parcă ai aștepta mereu să te calce hoții și, cînd vorbești, te miorlăi ca un milog la Sîmbăta morților. Pe vremuri, cînd erai om în toată firea, rîdeai și cîntai ca un cocoș, pășeai pe uliță zdravăn, ca un leu, nu posteai decît după masă, iar nenorocit nu erai decît cînd nu aveai parale . . .[14]

Aci, bufonul apare ca un observator atent al oamenilor, al manifestărilor acestora, cunoscător după fizionomie al diferitelor stări sufletești. În altă parte, același bufon apare ca un comentator, în versuri pline de umor, al unor situații, ca, de pildă, în scena întîlnirii dintre Valentin și Silvia (actul II, scena 1). În același act apare și Launce, cu cîinele său Crab. Apariția sa stîrnește hazul, iar convorbirea pe care o are cu cîinele e plină de un umor sănătos. Despre acest personaj al comediei, Engels îi scria lui Marx, în 1875: „Launce singur, cu cîinele său Crab, face mai mult decît toate comediile germane la un loc".[15]. Scenele în care Launce își ceartă cîinele pentru faptul că e nesimțitor în momentul cînd el se desparte de cei dragi pentru a pleca la Milano (actul II, scena 3) sau pentru faptul că a fost ireverențios față de curteni și față de domnița Silvia, căreia i-a murdărit rochia (actul IV, scena 5), excelează prin ironie spumoasă și umor robust. Scenele în care sînt prezentați împreună cei doi bufoni, Speed și Launce, abundă în jocuri de cuvinte și calambururi.

---

[14] Shakespeare, *Opere*, vol. 3, Buc., E.S.P.L.A., 1956. Pentru citatele, numeroase, luate din ediția românească de *Opere* ale lui Shakespeare, începută de Editura de stat pentru literatură și artă, iar apoi continuată de Editura pentru literatură universală, nu vom mai face trimiteri la subsol, ci vom indica, imediat după textul citat, *volumul* și *pagina* (de pildă, în cazul de față: 3, 36).

[15] Citat apud. Mihnea Gheorghiu, *Un Shakespeare al oamenilor*, loc. cit., p. 29.

Iată un exemplu:

Speed: Ascultă Launce, ce zici de stăpînul meu care e amorizat ca o lulea?
Launce: Așa a fost o viață întreagă.
Speed: Lulea?
Launce: Nu, belea; n-ai spus tu așa?

Funcția bufonilor în această comedie este de interlocutori isteți, de comentatori hazlii ai faptelor întîmplate. Ei sesizează ridicolul situațiilor în care se află de multe ori stăpînii lor. Totodată, prin ei, autorul are ocazia să plaseze unele jocuri de cuvinte sau calambururi subtile, care provoacă buna dispoziție. Sub haina nebuniei, cei doi bufoni își rîd de nebunia celor ce se cred înțelepți.

În *Zadarnicele chinuri ale dragostei* (*Love's Labour's Lost*), bufonul este un cioban, Costard, care personifică bunul simț popular. Acesta își bate joc de limbajul prețios (euphuist), la modă în cercurile aristocratice ale vremii. Bufonul satirizează apucăturile euphuistice ale lui Don Andriano de Armado, un spaniol fanfaron, precum și ale lui Holofernes, pedagogul pedant.

Iată un exemplu:

Moth: Costard și-a rupt o coastă, sir! Minune!
Armado: Enigmă? O șaradă? Envoy? Răspunde! Spune!
Costard: Ce egmă? Ce sărată? Ce amvoa? Mu-mi pune sarea-n rană. Ce-i aia, anvoa? Vreo alifie? Nu-mi trebuie nici un anvoa. Dați-mi mai bine o foaie de patlagină. Atîta-ți cer, senior, patlagină. (3, 192)

Scritorul lasă a se înțelege că nu Costard, ci Armado împreună cu Holofernes sînt adevărații măscărici ai comediei. O spune chiar bufonul Costard, care comentează felul prețios și ridicul de a vorbi și de a se purta a lui Armado:

Ce măscărici! Paiață! Bătu-l-ar Dumnezeu!
Ce-au rîs de el cu hohot și doamnele și eu!
Vulgar e duhul, Doamne, cînd trage chibzuit

Scanned with OKEN Scanner

La locul cu pricina, obscen și potrivit.
Așa-i și cu Armado, să vezi ce om subțire
Cînd murmură pierdut cuvinte de iubire
Sau cînd îi dă vreo doamnă să-i poarte evantaiul.
(3, 207)

Într-altă parte, într-o formă glumeață, Costard, bufonul, rostește adevăruri usturătoare pentru rege și pentru curtenii săi. Cînd regele poruncește ca bufonul și Jaquenetta să plece din fața lui, Costard conchide ironic:

Cei drepți să plece dară! Sperjurii să rămînă.
(3, 227)

Dar principala funcție a bufonului, în această comedie, rămîne cea de critic al stilului euphuist, al vorbirii pretențioase, dar lipsite de miez. Despre discuția lui Holofernes cu sir Nathanael și Armado, bufonul Costard și pajul Moth se exprimă astfel, făcîndu-se desigur purtători de cuvînt ai scriitorului:

Moth: Ăștia trebuie să fi fost vreodată la un mare banchet al limbilor și se vede treaba c-au șparlit rămășițele!
Costard: Ehei, cît amar de vreme nu s-au hrănit ăștia numai din lădițele de gunoi ale vocabularului! (3, 237)

De aceste „gunoaie ale vocabularului“ erau pline operele scriitorilor euphuiști. Cu privire la euphuism, Al. Philippide arată că „este un stil împodobit și întortocheat, plin de antiteze și de aliterații, cu jocuri de cuvinte și imagini subtile. Cu asemenea stil, desigur, chiar și un fond banal ajunge să fie armonios și plăcut. Astăzi, un asemenea stil, ni se pare plicticos, mai ales înghițit în mare cantitate“.[16] La rîndul său, anglistul sovietic A. Anikst găsește următoarele trăsături caracteristice ale euphuismului: „retorism, abundență de metafore și comparații, paralelisme și dese referiri la pilde din istoria antică, mitologie și filosofie naturală a antichității“.[17]

---

[16] Al. Philippide, *op. cit.*, loc. cit., p. 206—207.
[17] A. Anikst, *op. cit.*, p. 74—75

Scanned with OKEN Scanner

În *Neguțătorul din Veneția* (*The Merchant of Venice*), scrisă ca și comediile de care am vorbit, se pare, tot în 1594, Lancelot, bufonul lui Shylock și mai apoi al lui Bassanio, are o apariție episodică. Îl întîlnim mai întîi monologînd (actul II, scena 2) cu privire la rămînerea sau plecarea sa din slujba lui Shylock; mai apoi într-o spirituală discuție cu tatăl său, moș Gobbo,[18] mai departe (scena 5) are o scurtă apariție în care ironizează superstițiile și înlesnește Jessicăi, fiica lui Shylock, o întîlnire cu Lorenzo, iubitul ei cu care de altfel acceptă să fugă din casa părintească; în scena finală a actului III, el discută într-un mod spiritual cu cei doi îndrăgostiți, cărora le-a înlesnit fuga. După plecarea lui Lorenzo explică Jessicăi sensul prezenței bufonului „de dragul unei vorbe iuți. răstoarnă o conversație" și care este mereu în căutarea unor „sprințare potriveli" de cuvinte (2, 213). Într-adevăr, Lancelot, caută cuvintele și expresiile cu dublu sens, cu scopul de a se folosi de acelea care-i convin mai mult pentru o glumă. Alteori vînează expresiile mai puțin corecte și care nu exprimă în mod clar ideea adevărată.

Iată un exemplu:

Lorenzo: Mergi în casă, răule! Și spune-le să se pregătească de cină! ...

Lancelot: Domnule, lucrul s-a făcut: sînt toți flămînzi.

Lorenzo: Sfinte Dumnezeule! ... Sîcîitor, mai ești ... Spune-le să se pregătească cina! ...

Lancelot: Și asta s-a făcut domnule; dar cuvîntul e: să puie masa ...

Lorenzo: Iar cîrciobăria de cuvinte! (2, 212—213)

Aici, ca și în *Othello* — după cum, la timpul potrivit, vom arăta — prezența episodică a lui Lancelot (mai apare o singură dată în actul V, scena 1) e un prilej pentru autor de a înveseli atmosfera dramei. Totodată, el are și funcția

---

[18] Mihnea Gheorghiu, în *Scene din viața lui Shakespeare* (p. 185), spune că „Shakespeare s-a amuzat să-i boteze pe clownul Lancelot Gobbo, servitorul lui Shylock, și pe tatăl său chiar cu numele unor servitori ai lordului Southampton".

de mijlocitor între personajele piesei (între cei doi îndrăgostiți, a căror fugă o înlesnește).

În comedia pastorală *Cum vă place* (*As You Like It*) scrisă în 1599, apare bufonul Tocilă (Touchstone) — „cel mai înțelepet dintre «nebunii» lui Shakespeare.[19] Tocilă este un critic necruțător al aspectelor negative ale vieții de curte. După exemplul cavalerilor care se jură pe cinstea lor — adică pe ceea ce nu au, — Celia și Rosalinda, interlocutoarele bufonului, sînt sfătuite să jure pe bărbile lor, adică pe ceea ce nu aveau, deoarece astfel nimeni nu le poate invinui că au jurat strîmb.

În pădurea din Ardeni, unde este dus de cele două copile fugite de la palat, Tocilă rămîne același spirit vioi, neîncovoiat, același comentator neobosit al faptelor la care asistă (asemenea corului în tragedia antică),[20] același critic drept al situațiilor pe care le observă cu un ochi atent, pătrunzător. Despre funcția bufonului în această comedie — și în altele — se exprimă chiar unul dintre personajele piesei (Jacques), care rîvnește el însuși la rolul de bufon, pentru faptul că numai acesta are dreptul să critice nepedepsit moravurile celor puternici:

Să-mi dați deci voie
Să zburd în voia mea cum zburdă vîntul
Și să ating pe cine-oi vrea. Nebunii
Așa sînt învățați. Și-acela care
De-a mea sminteală-o fi mai greu lovit,
Să facă haz mai mult ca toți se cade...

---

[19] Mihnea Gheorghiu, *Un Shakespeare al oamenilor*, loc., cit., p. 30.

[20] În *Drama antică și modernă*. Lucian Blaga scrie următoarele în această privință: „Drama antică avea un cor, căruia îi incumba un rol cu multiple valențe. Cine a spus că în drama lui Shakespeare corul e lipsă? Dar nebunul din piesele lui Shakespeare ce e, dacă nu un echivalent mai animat și mai pitoresc al corului?“ (Lucian Blaga, *Discobolul — aforisme și însemnări*, Buc., Edit. Publicom, 1945, p. 124). La rîndul său, anglistul sovietic M. Morozov face o remarcă asemănătoare atunci cînd precizează că Nebunul din Regele Lear „își asumă o funcție apropiată corului din tragedeia antică“ (M. Morozov, W. Shakespeare, studiu introductiv la traducerea în limba rusă a tragediilor — Moscova, Leningrad, 1951, p. 28).

Scanned with OKEN Scanner

Și, mai departe, tot el:

E limpede ca apa. Cel pe care
Nebunul cu pricepere îl pișcă,
Oricît de nemilos l-ar înțepa,
Mult mai zăltat ar fi de nu s-ar face
Că nici n-a luat în seamă-nțepătura,
Căci astfel a-nțeleptului sminteală
Prea lesne fi-va dată la iveală
De vorbele pe care- acest nebun
Le-mparte la-ntîmplare.

(7, 411—412)

Pentru ca să încheie cu versuri din care se desprinde clar concepția lui Shakespeare despre funcția artistică a bufonului în multe din operele sale:

Îmbracă-mă în haine de bufon,
Dar lasă-mă să-mi dau pe față gîndul
Și voi înzdrăveni atuncea trupul
Mîncat de boală-al păcătoasei lumi,
De va răbda să-nghită doctoria.

(7,412)

Este afirmată aici, într-o formă cît se poate de limpede, necesitatea de a critica moravurile societății feudale — lucru care nu putea fi făcut decît prin intermediul bufonului în teatru sau al fabulei în genul epic. Astfel se și explică rolul din ce în ce mai activ al bufonului în ultimele creații dramtice ale lui Shakespeare. Sub aparența unor glume nevinovate sînt veștejite obiceiuri și apucături negative de la curțile regilor și ale ducilor. În această privință, în comedia la care ne referim, trebuie amintită discuția dintre Corin și Tocilă (actul III, scena 2) despre obiceiul curtenilor de a săruta mîna sau scena a IV-a din actul 5, în care Tocilă face un rechizitoriu glumeț al moravurilor de la curte:

„Am dansat și eu la curte, ridicînd în slăvi pe cîte o cucoană, am fost viclean cu prietenii și curtenitor cu dușmanii, am adus la sapă de lemn trei croitori și era cît pe ce să mă bat în duel..." (7, 497—498)

Mai departe, prezentînd-o ducelui pe Audrey, logodnica sa, Tocilă comentează:

„Așa mi-a trăznit mie, măria-ta, să iau ce nu culege nimeni. Cinstea, cînd e multă, măria-ta, își află adăpost într-un bordei sărac ca un biet milog, măria-ta, întocmai ca mărgăritarul ascuns într-o scoică netrebnică". (7. 498)

Este aici, în aceste cuvinte ale bufonului, o critică indirectă la adresa celor din așa-zisa lume bună.

În scena explicării modului în care Tocilă a evitat un duel, sînt dezvăluite cîteva forme ale ipocriziei curtenilor: „O, domnule! Ne-am înfruntat aș cum scrie la carte, respectînd regulile bunei purtări. Am să vă înșir gradele: Întîi: Răspunsul curtenilor; al doilea: Gluma Cuviincioasă; al treilea: Răspunsul Grosolan; al patrulea: Înfruntarea Curajoasă; al cincilea: Împotrivirea Vrăjmașe; al șaselea: Minciuna de Circumstanță; al șaptelea: Minciuna Directă. În afară de Minciuna Directă, toate celelalte sînt ușor de înlăturat. Ba chiar și aceasta din urmă poți s-o răstorni cu un «dacă». Știu, de pildă, că odată șapte judecători s-au căznit zadarnic să răstoarne o neînțelegere. Cînd însă împricinații s-au întîlnit, unuia dintre ei i-a venit în minte un «dacă», uite, cam în felul acesta:

„«Dacă d-ta zici așa, eu zic așa . . .», după care și-au strîns mîinile, jurîndu-și credință.

«Dacă» ăsta e uneori singurul mijloc de împăcare și să știți că are o putere grozavă." (7, 500)

Mai mult decît în piesele anterioare, aici rolul bufonului este precis stabilit: prin intermediul lui se face o critică subtilă a aparențelor lumii aristocratice și sînt elogiate trăsăturile morale ale oamenilor simpli.

În *A douăsprezeca noaptea* sau *Ce doriți* (*The Twelfth Night*), scrisă în 1600, bufonul Feste este prezentat de la bun început ca un iscusit mînuitor al cuvintelor de spirit. Îl întîlnim în tovărășia de petreceri a lui Sir Toby și a lui Sir Andrew — doi șugubeți. În fața Oliviei, bufonul își permite toate libertățile spirituale. Îi demonstrează logic, folosind silogismul, că ea însăși e nebună, deoarece poartă

doliu după fratele său, pe care-l crede fericit în ceruri... În vorbirea bufonului sînt împletite multe zicale și expresii populare. Unele replici ale bufonului pot fi comparate — în această privință — cu paginile basmelor lui Ion Creangă. Pentru exemplificare, vom reproduce o asemenea replică spirituală a bufonului, alcătuită din tot felul de ziceri populare, replică ce aduce foarte mult, prin oralitatea ei, cu stilul lui Creangă — ceea ce dovedește că poporul de pretutindeni este tezaurierul unor prețioase învățăminte milenare, exprimate aforistic:

„Dacă pui un praf de sare, iese altă gustare. Tot ce s-a stricat se cîrpește la loc; la ruptură, cusătură; la saramură, udătură și bucură-te gură. Dacă nu mă cîrpesc singur, mă cîrpesc alții; călăul abia așteaptă, cu ața gata. Să luăm o fată virtuoasă: dacă păcătuiește, înseamnă că păcatul repară virtutea; să luăm un păcătos dacă se căiește, înseamnă că virtutea strică păcatul. Asta-i un silogism. E plină lumea de cîrpăceală. Nenorocirea încornoratului se-mperechează cu frumusețea înfloritoare a femeii". (7, 228)

Glumele și înțepăturile spirituale ale bufonului nu supără decît pe cei cu capetele înguste, care — după expresia Oliviei — iau săgeata de vînt, drept ghiulea de tun" (7. 230) și care desprinzîndu-se „să-i tot cenzureze pe ceilalți, află ascunzișuri în orice glume" (7, 231).

În această piesă, bufonul are funcția de a-i distra pe curteni prin cîntecele sale. Astfel, în actul al doilea, bufonul intonează cîntece spre desfătarea șugubeților Sir Toby și Sir Andrew. În scena a IV-a, bufonul Oliviei apare și la palatul ducelui Iliriei, Orsino, prezentat astfel de către Curio:

Feste, bufonul. Un nebun,
Care la curtea tatălui Oliviei
Îi veselea.
(7, 259)

După ce se împlinește dorința ducelui de a-i cînta un cîntec (de notat că — după propria-i mărturisire — bufo-

nul „cînta de plăcere"), Feste nu-l cruţă nici pe duce, căruia, la plecare, îi trimite cîteva săgeţi pline de spirit critic la adresa conducătorilor;

aceştia:

„n-au treabă nicăieri şi se află în treabă pretutindeni, chiar cînd nu fac nimic". (7, 263)

Într-o convorbire cu Viola, (costumată ca băiat), Feste face teoria cuvintelor:

„Pentru un om de duh, cuvintele sînt ca mănuşile de căprioară: repede mi ţi le întoarce pe dos". (7, 279)

Tot aici, întîlnim şi o remarcă în legătură cu degradarea sensului cuvintelor, în contact cu lumea comercială a timpului său:

„Cuvintele, află de la mine, sînt nişte păcătoase, de cînd le-au compromis poliţele". (ibid)

Atunci cînd Viola îl recunoaşte drept „Nebunul doamnei Olivia", acesta protestează:

„Eu sînt bufonul, domnule, nu sînt nebunul ei". (7, 280)

Şi urmează această semnificativă explicaţie:

„Nebunia pe nimeni nu ocoleşte: ea e ca lumina soarelui, bate-n toţi şi stă la masă cu oricine" (ibid.)

Răspunsurile înţelepte ale bufonului o obligă pe Viola să constate următoarele cu privire la rostul acestuia în piesă:

Nu-i prost şi face bine pe nebunul;
Un lucru care cere multă minte,
Căci trebuie să cîntărească omul,
Să-i simtă toana, să aleagă timpul

Și ca eretele să prindă-n zbor
O pană, cînd o vede. E o trudă
La fel de grea ca una de-nțelept;
De-i trează, nebunia șade sus,
Dar cei deștepți, cînd se prostesc, s-au dus.
(7, 281—282)

Înțelepciunea bufonului lui Shakespeare constă în faptul că aparent îi lasă pe cei din jurul său să creadă despre el că este ceea ce aceștia doresc ca el să fie, adică un măscărici, un clovn, un nebun, dar în realitate face acest lucru în mod conștient, findcă are convingerea că

„mai bine e să fii un om cu haz și să-ți poarte toți de grijă, decît să fii om cu vază și să porți de grijă la toți". (7, 321)

În această comedie, bufonul are — după cum am arătat un rol important. Prezența lui de-a lungul celor cinci acte, în momentele cele mai dramatice, ne îndrituiește să afirmăm că Shakespeare a gîndit profund la funcția artistică a acestui personaj. În general se poate constata că replicile bufonului — în care zicerile populare abundă — sînt străbătute de un umor adînc și țintesc, după împrejurări, fie la redresarea omului, fie la veștejirea anumitor moravuri și superstiții. În lumea ducilor și duceselor, bufonul aduce aerul proaspăt al libertății de opinie, duhul poporului. Prin glasul bufonului vorbește cel mai adesea însuși scriitorul.

În cele două comedii scrise în a doua perioadă a activității sale (1601—1608), bufonul dobîndește noi atribute. El evoluează tot mai mult spre un personaj complex, cu multiple însușiri. Astfel în *Totu-i bine cînd se sfîrșește cu bine* (*All's Well, that Ends Well*), care este de fapt o versiune a unei alte comedi anterioare — *Chinurile cu folos ale iubirii* —, pe primul plan apar două personaje care excelează prin cinstea și omenia lor: Helen, fata unui „om priceput în leacuri", orfană crescută la curtea contesei Roussillon, despre care însuși regele spune:

Căci ce-i în viață
de prețuit, în tine se răsfață:

Scanned with OKEN Scanner

Curaj, înțelepciune, frumusețe
Tot ce-i mai fericit în tinerețe

(8, 50)

— și măscăriciul Lavache, în slujba contesei de Roussilon, prin gura căruia autorul își exprimă concepția sa cu privire la moravurile aristocrației. Într-o lume coruptă, apariția unor astfel de personaje — a unei fete din popor și a unui bufon — are o profundă semnificație socială: a asanării morale a societății prin victoria oamenilor simpli, dar însuflețiți de înalte și mărețe idealuri, asupra oamenilor de nimic din înalta societate, de tipul lui Parolles, de pildă, și al lui Bertram, conte de Roussillon.

În ceea ce-l privește pe măscăriciul Lavache, cititorul constată că acesta, procedînd prin autoironie, atacă de fapt morala familiilor aristocratice și, îndeosebi, adulterul (actul I, scena 3). El manifestă un vădit dispreț pentru moravurile curții și față de reprezentanții lumii aristocratice. Iată un interesant portret de filfizon din veacul al XVI-lea, făcut în aqua forte de către Lavache:

„Cel care nu poate să facă un pas de dans, să-și scoată pălăria cumsecade, să pupe mîini și să vorbească doar ca să nu spună nimic, înseamnă că nu are nici picioare, nici mîini, nici buze, nici cap. Într-adevăr, un asemenea ins, ca să spun drept, n-ar fi de dus la curte". (8, 52)

Trei secole mai tîrziu, un asemenea tip își va face apariția și pe meridianul Bucureștiului și avea să-și descopere pictorul în Grigore Alexandrescu (*Satira, duhului meu*). Măscăriciul știe să găsească răspuns la orice întrebare, caracterizînd și vestejind totodată suficiența reprezentanților aristocrației („O, doamne, domnul meu!").

Măscăriciul înfruntă fără teamă pe unul din oamenii de nimic (Parolles) care apar în piesă:

„A nu spune nimic, a nu face nimic, a nu ști nimic și a nu avea nimic e mai mult de jumătate din deviza dumitale! În felul acesta, ai un titlu care înseamnă puțintel mai puțin decît nimic". (8, 75)

Scanned with OKEN Scanner

În altă parte (actul III, scena 2), vorbindu-i contesei despre fiul ei Bertram, bufonul Lavache nu se sfiește să veștejească neseriozitatea acestui conte care, în goana după plăceri, o părăsește pe virtuoasa Helen.

Mai mult decît în alte comedii ale sale, Shakespeare a precizat aici și mai puternic funcția artistică a bufonului, de critic al moravurilor aristocrației corupte, lipsită de omenie și idealuri.

Deosebit de interesant ne apare „năstrușnicul" Lucio din *Măsură pentru măsură* (*Measure, for measure*) — purtînd în ultimele traduceri și comentarii titlul *După faptă și răsplată*. Dacă în celelalte comedii ale lui Shakespeare bufonul este înzestrat îndeosebi cu însușiri alese, aici Lucio este prezentat ca un flecar sociabil, intrigant, dar nu mai puțin șugubăț, cunoscător al limbii latine ca un adevărat umanist (în actul V, scena 1, într-o convorbire cu Escalus, bătrînul sfetnic al ducelui, Lucio folosește un citat în latinește referitor la moralitatea călugărilor: *Cucullus non facit monachum*), dar totodată și al moravurilor, al societății. Înțelepciunea lui — cîtă o are — este izvorîtă din experiența vieți. El simulează nebunia, pentru a se pune la adăpost de neplăceri. Într-o convorbire cu tînărul gentilom Claudio, fratele Isabelei, Lucio îi spune:

„mai mult îmi place să fiu smintit în libertate decît mintos în temniță, mai mult iubesc fără de frîul libertății decît frîna vredniciei ... adică ... întemnițarea!" (9, 22)

Nu se conduce însă tot timpul după aceste principii și dă dovadă de multă nechibzuință atunci cînd bîrfește pe duce față de călugăr și pe călugăr față de duce, fără să știe că, de fapt, sub gluga călugărului se aflase ducele însuși. Cînd ducele îl demască, Lucio nu găsește altă scuză flecărelilor sale, decît că acestea sînt la modă în lumea curtenilor:

„Înălțimea voastră, am trăncănit în felul ăsta cum se poartă, de, după modă ..." (9, 16).

Nerespectînd principiile tagmei din care face parte (a bufonilor) el este condamnat de duce la temniță. Lucio

dă dovadă și de imoralitate: îl plac femeile, dar nu se leagă de nici una statornic. Este un epicurean:

„Șăgalnic cu femeile-n hîrjoană-n". (9, 30)

se mărturisește el Isabelei. Creînd un asemenea bufon, Shakespeare a dovedit încă o dată marea sa artă în zugrăvirea caracterelor omenești.

*

Pînă aici, am urmărit funcția bufonului în principalele comedii ale marelui Will. Bufonul apare însă și în genialele tragedii din perioada gloriei sale, în *Hamlet*, *Othello*, *Regele Lear*, precum și în ultima sa creație dramatică — *Furtuna*.

În *Hamlet — Prinț al Danemarcei (The tragedie of Hamlet, Prince of Danemarke)*, bufonul nu apare decît în evocarea din actul V cînd în cimitir, unul dintre groпari, scoțînd la iveală un craniu, i-l întinde lui Hamlet, spunîndu-i că este al lui Yorick, bufonul tatălui său. Este un prilej pentru Hamlet de a-și aduce aminte — într-o replică celebră — de măscăriciul regelui:

„Sărmanul Yorick! L-am cunoscut, Horațio. Un om de un haz nemaipomenit. Izvor de veselie! De cîte ori nu m-a dus în cîrcă! Și-acum să-l văd în halul ăsta! Groaznic! Aici atîrnau buzele, buzele pe care nu mai știu de cîte ori le-a, sărutat. Unde mai sînt poznele, năzdrăvăniile, cîntecele tale, Yorick? — Scăpărările tale de spirit, care ne făceau să pufnim de rîs la masă? N-a mai rămas una cel puțin, ca să rîză de propriul tău rînjet! ... Ce așa bosumflat? ... Ce nu te mai duci în iatacul Domniței, să-i spui că zadarnic își mai pune pe față roșu cît degetul, tot la tenul ăsta ajunge! ..." (actul V, scena 1).

Hamlet — în căutarea adevărului cu privire la moartea tatălui său — acceptă el însuși să fie considerat nebun (după exemplul bufonilor). În felul acesta, poate să înfrunte nestînjenit pe rege și regină. În scena care evocă figura bunului Yorick, Hamlet scoate în evidență cîteva din trăsăturile morale funciare ale bufonului — așa cum apare el în celelalte lucrări dramatice ale lui Shakespeare.

Scanned with OKEN Scanner

Spiritual, optimist, plin de omenie, iubind copiii și disprețuind corupția și imoralitatea celor puternici, bufonul este întruchiparea trăsăturilor celor mai caracteristice ale poporului însuși.

În *Othello*, bufonul are o foarte scurtă apariție (în actul III al tragediei). Funcția lui în această tragedie. pare a consta numai în înveselirea, în înseninarea pentru o clipă a atmosferei, prin sclipitoare jocuri de cuvinte, în discuția cu muzicanții, cu locotenentul Cassio sau cu Desdemona. Iată cîteva exemple:

Bufonul: Mă rog, astea sînt instrumente de suflat?

Primul muzicant: Firește că da, domnule, din astea sînt.

Bufonul: Atunci, dacă sînt de suflat, au fiecare cîte un suflet.

Primul muzicant: Cum să aibă suflet, domnule?

Bufonul: Suflă-mi-le de aici, să nu le mai văd (8, 254—255)

Sau:

Desdemona: Nu știi cumva, băiete, unde șade locotenentul Cassio?

Bufonul: Nu îndrăznesc să spun că șade.

Desdemona: De ce, omule?

Bufonul: E un soldat și nu șade bine să spui că șade, că a și vîrît spanga-n tine. (8, 285—286)

El servește totodată ca mijlocitor al lui Cassio pe lîngă Emilia — soția lui Iago și confidenta Desdemonei —, precum și de interpret al Desdemonei pe lîngă Cassio. Prezența sa se reduce la cîteva replici în cuprinsul doar a două scene din actul III (scenele 1 și 4). Shakespeare l-a introdus în această tragedie — și în mod special în actul III — ca un divertisment vesel, cu scopul, de a crea cîteva momente de destindere, în atmosfera din ce în ce mai încărcată a tragediei.

Un rol cu totul deosebit îl are bufonul în tragedia *Regele Lear*. În nici una din operele sale anterioare, bufonul n-a fost înzestrat cu atît de mărețe atribute spirituale ca în această tragedie. De fapt, bufonul din *Regele Lear* devine simbolul înălțător al adevărului, al dreptății, al frumuseții morale și totodată prevestitorul lucid al nimi-

Scanned with OKEN Scanner

cirii orînduirii bazate pe minciună și a înlocuirii ei cu o altă bazată pe adevăr și dreptate socială.

Ceea ce se impune lectorului ca și spectatorului, este faptul că bufonul apare într-un moment deosebit de semnificativ al piesei și anume cînd personajul central, Lear, începe să coboare vertiginos treptele măririi — și totodată ale ipocriziei —, începînd să se inițieze în cunoașterea oamenilor, a adevărului.

În momentul în care — în scena 4 a actului I — regele, rămas singur, începe să-și dea seama de greșeala săvîrșită (de fapt, culminare a unui șir întreg de greșeli), apare bufonul. Apariția lui e prevestită de un cavaler din suita regelui care spune:

„de cînd stăpîna noastră cea tînără a luat drumul Franței, bufonul e tare abătut“.

Regele, care pînă atunci nu-și mai amintise de prezența bufonului, poruncește să fie în grabă chemat. Trebuie reținut acest fapt: bufonul este chemat de rege într-un moment de răscruce, de criză profundă, în care acesta se află în urma propriilor hotărîri nesăbuite. Bufonul e tratat deci încă de la început ca un simbol: el reprezintă adevărul după care Lear, pînă atunci amăgit, aleargă acum cu înfrigurare. Chiar de la apariția sa, bufonul este necruțător față de Lear, căruia i se adresează totuși într-un mod plin de umană înțelegere cu „prietene“ și „moșulică“. El îi servește adevăruri amare menite a-l iniția treptat pe Lear în cunoașterea adevărată a lumii, a vieții. Vorbirea sa plastică este întrețesută cu proverbe, zicători și locuțiuni populare:

„Adevărul e un cîine pe care-l ții în coțet; l-alungi cu biciul, pe cînd cățeaua cu trecere poate să se tolănească lîngă foc și să pută în voie“.

De multe ori, bufonul se folosește chiar de unele producțiuni populare, ceea ce ne întărește convingerea că, prin acest personaj, scriitorul face să răsune glasul poporului. Bufonul este aici, ca și în alte opere ale sale, dar

cu mult mai mult decît în acestea, o figură de înaltă măreție morală:

Bufonu-i credincios
Și rabdă toată vijelia.
Bufonul e un caraghios:
Nu știe ce-i ticăloșia!
(actul II, scena 4)

— declamă însuși bufonul.

El are o profundă și umană înțelegere pentru soarta tristă a regelui: „Mai bine să fii orice decît un bufon. Și totuși n-aș vrea să fiu în locul tău, moșule!" (actul I, scena 4). Bufonul își înțelege menirea în a arăta cu răbdare și perseverență regelui Lear în ce a constat greșeala acestuia:

Bufonul: Dac-ai fi bufonul meu, unchiașule, te-aș fi bătut că îmbătrînișî înainte de vreme.

Lear: De ce?

Bufonul: Pentru că nu trebuia să îmbătrînești înainte de a fi fost cuminte. (actul I, scena 5)

Și nu numai lui Lear! Într-o discuție pe care o are cu Kent (actul II, scena 4), bufonul îi demonstrează și acestuia, într-o formă alegorică, în ce a constat prăbușirea lui:

„Avem să te dăm la școală, la o furnică, ca să te învățăm să nu mai lucrezi iarna. Toți cîți își urmează nasul, sînt călăuziți de ochii lor, afară de orbi ... Dacă ții o roată mare, dă-i drumul cînd fuge la vale, ca să nu-ți rupi gîtul urmînd-o. Dar dacă aceeași roată urcă, ține-te de ea. Cînd un înțelept ți-o da un sfat mai bun, dă-mi-l înapoi pe-al meu".

Mutatis mutandis, cauza prăbușirii lui Lear este și a lui Kent: și unul și altul nu știu să aprecieze obiectiv realitatea. Kent însă își păstrează neștirbită luciditatea.

Scanned with OKEN Scanner

spre deosebire de Lear care își ispășește greșeala prin nebunie.

În actul III — cel mai dramatic —, actul nebuniei regelui Lear, bufonul încearcă să-i îndulcească situația,

„să-i aline, cu nebuniile lui"
după expresia unui cavaler —
„durerile ce-i chinuiesc inima-i zdrobită"

(scena 1)

În acest act, pe măsură ce regele se afundă în beznele nebuniei, bufonul se înalță pe treptele lucidității, capătă o deosebită amploare. Vorbele sale au tăria și greutatea unor prorociri. Nu este greu de observat că bufonul, ca și în alte împrejurări, exprimă și de data aceasta — de la înălțimea deplinei maturități artistice la care ajunsese Shakespeare — convingerile dramaturgului însuși, convingeri care atestă încrederea sa neabătută în redresarea morală a omului. Acum bufonul devine totodată exponentul încrederii milenare a poporului în înlăturarea progresivă a răului în lume, în victoria deplină a binelui:

Înainte de a mă duce, să zic o prorocire:
Cînd preoții credința robi-vor limbuției,
Cînd nobilii cu fală s-or da croitoriei,
Cînd berea lui berarul de apă-o va feri,
Cînd doar siluitorii osînda-și vor primi,
Cînd pentru toți domni-va o dreaptă judecată,
Cînd n-or mai fi datornici, nici lipsă necurmată,
Cînd limba clevetirii o amuți deplin,
Cînd hoții n-au să fure pe stradă bun străin,
Cînd cămătarii banii și-or pune-n drumul mare,
Cînd fetele pierdute vor înălța altare,

Atunci, o Albion! vei sta
Cam strîmb cu-mpărăția ta!
Căci va fi ziua-ngrozitoare
Cînd oamenii vor sta-n picioare!

(actul III, scena 2)

Scanned with OKEN Scanner

Ne-am aştepta ca, după această gravă prorocire bufonul să nu mai apară de loc. Şi, de fapt, aşa se şi întîmplă, întrucît — puţin timp după aceasta — el dispare complet din piesă, în momentul în care Lear intră definitiv şi iremediabil în imperiul tenebrelor. Dispariţia sa a dat naştere la unele controverse. Unii shakespeareologi sau traducători nu s-au împăcat cu această dispariţie bizară a bufonului. Astfel versul care se referă la Cordelia:

„And my poor fool is hang'd! No, no, no life!"
(actul V, scena 3)

şi care înseamnă:

„Şi pe prostuţa mea mi-au sugrumat-o",

este tradus de Pierre Loti, în versiunea franceză a tragediei:

„Şi pe bietul meu bufon l-au sugrumat!"

— aceasta pentru a explica dispariţia bufonului. La rîndul său, Mihnea Gheorghiu se situează pe o poziţie asemănătoare atunci cînd afirmă: „Dintre clovnii lui Shakespeare, Nebunul din *Regele Lear* exprimă bunul simţ popular cu o strălucire şi o profunzime deosebită, demnă de această capodoperă a literaturii universale. Totuşi, dintr-o notorie greşeală de construcţie, Shakespeare pierde pe drum acest personaj, care pînă la urmă nu se ştie ce devine".[21]

Dispariţia bufonului, după părerea noastră, nu poate fi considerată drept „o greşeală de construcţie". În realitate, bufonul dispare la fel cum apare: în momentul în care prezenţa sa nu mai este cerută de dezvoltarea internă a piesei.[22] Să ne reamintim că bufonul apare în scenă numai în clipa în care regele — în căutarea adevărului — simte nevoia unui sfătuitor. Este normal ca el să

---

[21] Mihnea Gheorghiu, *Un Shakespeare al oamenilor*, loc. cit., p. 41.

[22] Al. Duţu ajunge exact la aceleaşi concluzii ca şi noi (vezi: loc. cit., p. 332—333).

Scanned with OKEN Scanner

dispară în momentul în care regele își pierde limpezimea gîndirii, alunecînd vertiginos pe panta nebuniei. Shakespeare a dat o înaltă semnificație etică dispariției bufonului — care reprezintă rațiunea și conștiința lucidă puse în slujba omului: atunci cînd omul se lasă în voia patimilor și cînd încalcă legile naturii, rațiunea îl părăsește, iar el se prăbușește, sub povara căinței, în brațele nebuniei. Referindu-se la scena în care bufonul apare pentru ultima oară, Thomas Campbell, în ale sale *Observații asupra vieții și operelor lui William Shakespeare*, precizează cu subtilitate: „În întîlnirea lui Lear, a lui Edgar și a bufonului și amestecul, în această scenă, a nebuniei reale cu nebunia prefăcută vedem una din trăsăturile cele mai perfecte ale lui Shakespeare și criticii cei mai obișnuiți izbutesc foarte rar să o remarce".[23]

Bufonul constituie deci unul dintre cele trei personaje principale ale scenei nebuniei lui Lear, scenă despre care — la rîndul său — Brandes scrie următoarele: „Shakespeare a auzit vocea regelui, a lui Edgar și a nebunului și le-a scris în contrapunct, făcîndu-le să se împletească într-o fugă"... Și mai departe: „Shakespeare scrie scena pe trei voci (drei Stimungs)". Comentînd acest citat din Brandes, Ion Marin Sadoveanu scrie, la rîndul său: „În adevăr, personajul bufonului, care începe la nivelul ochilor noștri, se ridică din ce în ce, capătă tot mai multă amploare, pînă ce ajunge să dispară în spatele unei cible enorme, care umple toată scena: nebunia".[24]

De fapt, prin glasul bufonului din această tragedie, Shakespeare a transmis întregii lumi cel mai generos mesaj adresat semenilor săi: mesaj de încredere neclintită în triumful binelui, al dreptății și omeniei, într-un viitor în care „oamenii vor sta-n picioare".

Dacă în *Regele Lear* scriitorul își transmite mesajul său de înaltă umanitate prin gura bufonului, în *Furtuna* — ultima dintre operele sale dramatice — vorbește direct prin intermediul lui Prospero, protagonistul piesei.

---

[23] Th. Campbell: *Remarques sur la vie et les oeuvres de William Shakespeare*, ed. franceză, f.a., p. 47.

[24] Ion Marin Sadoveanu, *Dramă și teatru*, Arad. Edit. librăriei diecezene, 1926, p. 167.

Şi-a permis aceasta, deoarece, aproape de sfîrşitul carierei sale dramatice, a voit să vorbească măcar o dată direct semenilor săi. Prospero este o figură plină de demnitate şi bunăvoinţă, care, prin răbdarea şi puterea raţiunii, reuşeşte să-l domine pe Caliban — personaj monstruos întruchipînd instinctele cele mai primitive. *Furtuna* este un răspuns la problematica din *Regele Lear:* omul se va redresa prin cunoaşterea legilor naturii, prin supunerea instinctelor oarbe, a patimilor josnice. Prospero indică oamenilor calea spre progresul social, spre ameliorarea condiţiilor de viaţă.

„A ierta este o acţiune mai nobilă şi mai rară decît aceea de a te răzbuna"
— spune Prospero. (actul V, scena 1)

Apare şi în această capodoperă a teatrului shakespearean (Thomas Campbell mărturiseşte că n-ar putea spune care dintre cele două piese, *Visul unei nopţi de vară* sau *Furtuna*, reprezintă în grad mai înalt perfecţiunea), un bufon, Trinculo, în tovărăşia unui chelar beţiv, Stephano, mai mult spre a reliefa pornirile acelui monstruos Caliban. Bufonul Trinculo păstrează şi el una din funcţiile de bază ale bufonilor lui Shakespeare: aceea de critic al moravurilor epocii. În actul II, scena 2, cînd apare pentru prima dată pe insula unde naufragiase, întîlnind pe Caliban, găseşte nimerit să facă unele observaţii critice cu privire la gustul englezilor din acel timp pentru tot felul de monstruozităţi. Trinculo gîndeşte că apariţia lui Caliban în Anglia ar putea să îmbogăţească pe un om:

„În timp ce ei (englezii n.n.) refuză un obol ca să vie în ajutorul unui cerşetor şchiop, îţi vor arunca zece pentru a vedea un indian mort".

Sînt veştejite lipsa de generozitate şi gustul pentru excentrităţi al englezilor din perioada elisabethană.

În restul piesei, bufonul nu mai intervine decît în măsura în care este necesar ca să justifice planurile lui Caliban şi ale lui Stephano, planuri dezvăluite şi împiedicate de către Prospero.

•

Scanned with OKEN Scanner

La sfîrșitul cercetării noastre, sîntem în măsură să afirmăm că, departe de a fi conceput numai ca un personaj comic, bufonul din Shakespeare îndeplinește funcții artistice variate și complexe, strîns legate de mesajul pe care scriitorul urmărește a-l transmite cititorilor sau spectatorilor.[25] Dacă în primele sale opere, bufonii erau doar exponenții unor quiproquouri verbale, ai stilului antitetic, pe măsură ce geniul său se maturizează bufonul dobîndește o funcție nouă, mai importantă: de critic al moravurilor societății engleze de la sfîrșitul secolului al XVI-lea. În ultima perioadă a carierei sale dramatice, bufonul devine simbolul adevărului, al dreptății și al frumuseții morale. Prin el, scriitorul își manifestă încrederea în triumful dreptății și al adevărului într-o lume în care nu vor mai exista inechitate, mizerie și teamă.

Bufonul întruchipează bunul simț popular, cele mai alese însușiri ale poporului. Este înzestrat cu un umor robust, cunoaște tainele limbii, stăpînește arta disimulării, necesară pentru a-și păstra libertatea de gîndire și de existență. El știe să facă distincție între esență și aparență. În timp ce lumea regilor și curtenilor este o lume a aparențelor goale, lumea oamenilor simpli și a bufonilor — prezentă de asemenea în opera dramaturgului — se caracterizează printr-o ținută demnă, prin integritate spirituală, prin urmărirea și promovarea unor idealuri umaniste. Ei lasă pe stăpînii lor să creadă despre ei că sînt lipsiți de lumina rațiunii, pentru ca astfel să le poată spune în libertate, fără riscul de a fi pedepsiți, adevăruri amare.

II

În celebra *Prefață* la *Cromwell*, după ce face un scurt istoric al dezvoltării poeziei de-a lungul erelor, Victor

---

[25] Despre rolul bufonului în piesele lui Shakespeare, Lucian Blaga *(op. cit.*, p. 70) spune următoarele: În piesele lui Shakespeare aportul copleșitor de genialitate este al nebunilor. Cînd linia piesei este amenințată să se împotmolească în obișnuit, apare nebunul și dintr-o dată spectacolul devine divin".

Hugo ajunge la concluzia că poezia are trei vîrste, fiecare corespunzînd unei anumite epoci a dezvoltării societății: oda, epopeea, drama. „Timpurile primitive — scrie Hugo — sînt lirice, cele antice — epice, cele moderne — dramatice. Oda cîntă eternitatea, epopeea proslăvește istoria, drama zugrăvește viața. Caracterul primei poezii este naivitatea, caracterul celei de a doua este simplicitatea, caracterul celei de a treia — veridicitatea".[1] Mai departe sînt precizate izvoarele de inspirație ale capodoperelor create în cele trei perioade: pentru prima — Biblia; pentru cea de a doua — Homer, iar pentru cea modernă — Shakespeare... Pe acesta din urmă Hugo îl consideră „un Dumnezeu al teatrului în care par reunite, ca într-o trinitate, cele trei mari genii caracteristice ale scenei noastre: Corneille, Molière, Beaumarchais".[2]

Influența lui Shakespeare asupra lui Hugo, ca și asupra întregii mișcări romantice, a fost puternică, pregătită fiind de unele fenomene literare anterioare. Pentru a-i preciza rădăcinile istorice, influența marelui bard englez începe a se face simțită în Franța de prin secolul al XVIII-lea. Unul dintre primii scriitori francezi asupra căruia se resimte influența lui Shakespeare este Voltaire, care, prin ale sale *Lettres philosophiques*, din 1737, îndeosebi prin Scrisoarea a XVIII-a: „Despre tragedie", cum și prin prefața la *Brutus* („Discurs asupra tragediei". 1730), sau prin cea la *Mort de César* îl face cunoscut compatrioților săi. Voltaire îi recunoaște lui Shakespeare geniul „plin de forță și rodnicie, de naturalețe și măreție", dar îi tăgăduia gustul și îi imputa ignorarea regulilor și a convenientelor. Patru decenii mai tîrziu, prin 1776, Voltaire disprețuia încercările lui Ducis și Letourneur de a traduce pe Shakespeare în limba franceză. A scris chiar un Memoriu la Academie, în care Shakespeare era tratat drept un „barbar beat" (*„sauvage ivre"*) pentru faptul că a nesocotit *„la beauté* régulière"...

Letourneur și Deplace, dar mai ales Ducis au contribuit enorm la cunoașterea și aprecierea judicioasă a ope-

---

[1] Victor Hugo, *Préface* la *Cromwell*, Nelson éditeurs, Paris, p. 28.

[2] Ibidem, p. 35.

rei lui Shakespeare în Franța în cea de a doua jumătate a veacului al XVIII-lea și în prima jumătate a celui de al XIX-lea. Ducis, deși nu știa englezește, ca și Ion Barac al nostru — cu care prea bine poate fi comparat, deoarece Barac a adoptat față de opera lui Shakespeare aceeași atitudine ca și Ducis[3] — a făcut cunoscute compatrioților săi principalele capodopere shakespeareene, demonstrînd publicului francez — împotriva părerilor constituite — că în lume mai există și altceva decît tragedia și comedia clasică... Adaptările sale s-au bucurat de mare faimă pînă pe la 1850, datorită și faptului că au avut norocul să fie interpretate de marele actor Talma, care trăise la Londra, unde avusese ocazia să cunoască modul englez de interpretare a pieselor lui Shakespeare.

În afară de Voltaire, Rousseau atrăsese și el atenția — după cum ne informează Joseph Texte — asupra operei lui Shakespeare[4]. Totuși, în veacul al XVIII-lea, receptarea lui Shakespeare în Franța întîmpina încă rezistența prejudecății regulilor. Astfel, chiar Jean François La Harpe în *Cursul de literatură*, din 1799, asemenea lui Voltaire, recunoștea la Shakespeare „sublimul cugetărilor, elocvența pasiunilor puternice, energia caracterelor tragice", considerîndu-l însă lipsit de artă: „în barbaria țării și a scrierilor sale a făcut să scînteieze cîteva lucrări de geniu", concede binevoitor La Harpe.[5]

De-abia în veacul al XIX-lea Shakespeare cunoaște un adevărat triumf în Franța. În a sa *De la littérature* (1800) D-na de Staël acordă lui Shakespeare o importanță deosebită. Capitolul XIII al operei sale este o sugestivă evocare a poetului dramatic englez. D-nei de Staël îi revine meritul de a fi inițiat pe francezi *sine ira et studio* în cunoașterea operei lui Shakespeare.

Romantismul reușește însă cu adevărat să-l înțeleagă și să-l asimileze pe Shakespeare. Romanticii vedeau în

---

[3] Cf. studiul nostru, *Shakespeare în România*, în *Iașul literar*, nr. 6/1964, p. 9.

[4] Joseph Texte, *J. J. Rousseau et les origines du cosmopolitisme littéraire*, ed. a II-a, 1901, p. 330 și urm.

[5] Apud Tudor Vianu, *Studii de literatură universală și comparată*, Editura Academiei R.S.R., ed. a II-a, București, 1963, p. 404.

dramaturgul englez un aliat în lupta pe care o duceau împotriva clasicismului francez. Stendhal — care la începutul activității sale s-a raliat romantismului — îl așază pe marele bard englez deasupra tuturor scriitorilor francezi. În studiul său, *Racine et Shakespeare*, cu caracter de manifest împotriva clasicismului, Stendhal considera romantismul (*le romanticisme*, spune el), drept „arta de a prezenta popoarelor opere literare care, în starea actuală a obiceiurilor și credințelor lor, sînt susceptibile de a le da cea mai mare plăcere posibilă", pe cînd clasicismul, „din contră, le prezintă literatura care dădea cea mai mare plăcere posibilă străbunilor" ...

După cum am mai arătat, asupra scriitorilor romantici francezi — și îndeosebi asupra dramaturgilor — Shakespeare a exercitat o influență considerabilă. În faimoasa *Prefață* la *Cromwell*, în care, de fapt, dezvolta cîteva dintre ideile esențiale din eseul publicat de Sébastien Mercier în 1773, *Essai sur l'art dramatique*, Hugo aprecia, pe bună dreptate, că Shakespeare „marchează sfîrșitul evului mediu", considerîndu-l „un dumnezeu al teatrului". În *Cromwell*, Shakespeare este recomandat ca un maestru pentru adepții noii mișcări literare. Ca și dramaturgul englez, romanticii detestă regulile, prețuind libertatea și varietatea. Influența lui Shakespeare este vizibilă în dramele lui Alexandre Dumas-tatăl (*Henri III et sa cour*, *Christine*, *Charles VII chez ses grands vassaux*), în operele dramatice ale lui Alfred de Vigny — care și-a început ucenicia literară traducînd din Shakespeare (*Othello* și *Le Marchand de Venise*) și despre care Sainte-Beuve[6] scria că este „un orfan de neam, care are unchi și străbunici în străinătate (Dante, Shakespeare, Klopstock, Byron)" — precum și în teatrul lui Alfred de Musset și Casimir Delavigne. Despre lucrările dramatice ale lui Musset, Albert Thibaudet scria că pășesc pe cărările shakespeareene: „le théâtre d'Alfred de Musset, qui de

---

[6] Sainte-Beuve, *Pagini de critică*, trad. de Pompiliu Constantinescu, Fundația pentru Literatură și Artă, București, 1940, p. 188.

Lorenzaccio à *Barberine* suit tant de sentiers shakespeariens" ...[7]

Dintre romantici însă, Victor Hugo a valorificat cel mai mult, în dramele sale, din tezaurul operei shakespeareene. Jean Giraud, într-un studiu despre *Școala romantică franceză*, circumscrie meritele lui Hugo-dramaturg romantic: „Pour présenter l'homme réel dans sa dualité, corps et âme, sublime et ridicule, tragique et grotesque, beau et laid, Hugo, épris d'antithèses, s'autorise de l'architecture gothique de l'exemple de Shakespeare et des dramaturges étrangers".[8] În lucrarea sa despre Victor Hugo, Léopold Mabilleau precizează: „C'est dans la drame que s'est pleinement affirmé et épanoui ce que nous venons d'appeler «le romantisme» de Victor Hugo; c'est là aussi que l'école groupée autour de lui a trouvé la forme d'art qui convenait le mieux à son tempérament collectif".[9] Cele unsprezece drame ale sale — dintre care una neterminată: *Les jumeaux* — atestă preocuparea constantă de teatru a lui Hugo, preocupare care n-a fost însă încununată de laurii unui succes sigur, durabil.[10] Aceasta se datorește faptului că Hugo n-a adîncit în general caracterele personajelor sale: „Nici unul dintre aceste personaje — notează Des Granges — nu va deveni tipul reprezentativ al unei pasiuni umane".[11] Referindu-se la meritele lui Hugo-dramaturg, Ferdinand Brunetière reținea mai ales măiestria în folosirea limbii: „Hugo assure à ses drames une vie littéraire de quelque durée: l'esprit lyrique, la fécondité de l'invention verbale, la maîtrise dans l'emploi de la langue".[12] Demn de reținut este însă faptul că asemenea lui Shakespeare — Hugo a făcut din teatru

---

[7] Albert Thibaudet, *Réflexions sur la littérature*, 8-e édition, Gallimard, Paris, 1938, p. 91.

[8] Jean Giraud, *L'Ecole romantique française*, Armand Colin. Paris, 1953, p. 105.

[9] Léopold Mabilleau, *Victor Hugo*, Hachette, Paris, f.a., p. 52.

[10] Unele dintre dramele lui Hugo nici n-au fost reprezentate vreodată pe scenă; printre acestea se află și Cromwell.

[11] Ch. M. Des Granges, *Histoire de la littérature française*, Hatier, Paris, 1916, p. 876.

[12] Ferdinand Brunetière, *Histoire de la littérature fraçaise*, t. IV, Delagrave, Paris, 1926, p. 246.

o tribună ideologică, o școală a poporului. Afirmă el însuși aceasta în prefața la *Lucrèce Borgia,* atunci cînd precizează: „Le théâtre est une tribune. Le théâtre est une chaire. Le théâtre parle fort et parle haut (...) L'auteur de ce drame sait... que le théâtre, sans sortir des limites impartiales de l'art, a *une mission nationale, une mission sociale, une mission humaine* (subl. ns.)... Il ne faut pas que la multitude sorte du théâtre sans emporter avec elle quelque moralité austère et profonde"... Cel mai mare merit al lui Hugo-dramaturg constă astfel în faptul că s-a situat pe pozițiile celor mulți și umili, militînd stăruitor pentru apărarea intereselor lor, pentru edificarea unei lumi bazate pe iubire, adevăr și dreptate socială.

În lucrarea sa despre William Shakespeare, apărută în 1864 Hugo își afirmă o dată mai mult concepțiile sale estetice și — la fel ca în *Prefața* la *Cromwell* — își exprimă încă o dată admirația pentru marele dramaturg englez: „Ce este Shakespeare? S-ar putea răspunde: e Pămîntul"...[13] Cîteva pagini mai departe, stabilind o comparație între Homer și Shakespeare, îl situează pe acesta din urmă printre geniile veșnice: „Ca și Homer, Shakespeare e un element al firii. Geniile veșnice — acesta e numele ce li se cuvine — se ivesc în toate crizele hotărîtoare ale omenirii; ele rezumă epocile și desăvîrșesc revoluțiile. Homer înseamnă în civilizație sfîrșitul Asiei și începutul Europei, Shakespeare marchează sfîrșitul evului mediu".[14] După aceasta, Hugo conchide: „Deasupra lui Shakespeare nu e nimeni; Shakespeare are egali, dar n-are superiori". Referindu-se apoi la locul pe care-l ocupă Shakespeare între geniile absolute ale omenirii, Hugo afirmă: „Locul lui Shakespeare este printre cele mai mărețe în această elită de genii absolute, care din cînd în cînd, înmulțită cu un strălucitor nou-venit, încoronează civilizația și luminează cu nesfîrșita sa radiere specia umană. Shakespeare valorează cît toți la un loc. El singur cumpănește frumosul nostru secol al XVII-lea și aproape

---

[13] Victor Hugo, *William Shakespeare,* în *Hugo despre literatură* trad. de Valentin Lipatti, E.S.P.L.A., București, 1957, p. 108.
[14] Ibidem, p. 110.
[15] Ibidem, p. 112, 114—115.

întreg veacul al XVIII-lea".[15] Am reținut toate aceste citate pentru a înțelege mai ușor influența pe care Shakespeare a exercitat-o asupra lui Hugo — în special — și asupra romantismului francez în general — deși nu această problemă constituie obiectul studiului nostru. Ceea ce ne interesează îndeosebi este modul în care Hugo tratează figura bufonului în operele sale și explicația reapariției acestui personaj dramatic în prima jumătate a secolului al XIX-lea.[16]

La Hugo, prezența bufonului se explică nu prin influența tradiției literare franceze (teatrul lui Molière, de pildă), ci în strînsă legătură cu influența shakespeariană. Unul dintre comentatorii operei lui Hugo, Fernand Gregh, extinde această influență asupra întregii activități dramatice a scriitorului: „Hugo — scrie Gregh — ne peut ne pas avoir songé souvent à Shakespeare en écrivant ses drames".[17] La rîndul său, Jean Giraud apreciază adevăratele merite ale lui Hugo, raportînd opera acestuia la opera lui Shakespeare și Racine: „Hugo n'avait ni le génie dramatique ni le sens psychologique d'un Shakespeare ou d'un Racine. Ses tragédies romantique et ses drames en prose valent surtout par les qualités d'imagination et de forme, par leurs beautés lyriques ou épiques"[18].

În tratarea bufonului, Hugo se apropie de Shakespeare, deși la acesta din urmă — așa cum am mai arătat — bufonii (*the clown* sau *the fool*) sînt diferiți, îndeplinind funcții variate.[19] După exemplul lui Shakespeare, Hugo a întruchipat în bufonii săi fie niște purtători ai propriului său mesaj, simboluri ale omeniei, fie niște cri-

---

[16] Ceva mai sus în *Funcția bufonului în teatrul lui Shakespeare, (Studii de literatură universală,* V. 1963), am arătat că bufonul reprezintă nu numai o realitate artistică, ci și una istorico-socială, prezența lui putînd fi urmărită din timpuri foarte îndepărtate pînă în veacul al XVIII-lea. În literatura franceză, bufonul e un personaj popular. În teatrul clasic — la Molière, de pildă — atribuțiile bufonului sînt preluate de valeți.

[17] Fernand Gregh, *L'ouvre de Victor Hugo*, Flammarion, Paris, 1933, p. 389.

[18] Jean Giraud, *op. cit.*, p. 106.

[19] „Shakespeare n-a creat un tip unic de bufon, cu aceleași funcții în toate piesele sale"... (cf. lucrarea noastră mai sus citată, p. 68 și urm.).

tici ai moravurilor societății timpului. Atît la unul, cît și la celălalt, bufonii sînt în realitate niște înțelepți disimulați: pentru a se putea bucura de libertatea opiniei, afectează nebunia, distrîndu-se totodată pe seama celor puternici. Și la Hugo, ca și la Shakespeare — și am putea adăuga: ca și la Molière — lumea bufonilor și a oamenilor din popor se opune categoric, antitetic, lumii aristocrate. Există o antiteză — conștient subliniată, funciar romantică — între lumea bufonilor și celelalte personaje. „Hugo a mis des «fous» — scrie Fernand Gregh — dans maintes de ses pièces. C'était en somme ce qu'il appelait, solenelle futilité des théories, mêler le grotesque au sublime, le bouffon au sérieux. Mais d'ordinaire ses «fous» (naïf instar au reste des «clowns» shakespeariens), comme ceux de *Cromwell*, comme l'Angely et le Gracieux dans *Marion Delorme* sont des personages épisodiques".[20] Într-adevăr, în lucrările dramatice la care se referă F. Gregh, bufonii sînt mai mult sau mai puțin personaje episodice, ca și în multe din lucrările lui Shakespeare, de altfel. Există însă și situații, atît la Shakespeare cît și la Hugo, cînd bufonul devine eroul dramei, cînd — așa cum precizează tot F. Gregh — „des «utilités» il passe au premier rôle" ... (Este vorba de *Le roi s'amuse* ...). Nu e mai puțin adevărat însă că la Hugo bufonii (îndeosebi în *Cromwell*) au o factură mai sofisticată, mai dogmatică, pe cînd la Shakespeare bufonii rămîn — în toate situațiile — exponenții înțelepciunii populare. Aceasta se explică și prin faptul că cei doi scriitori trăiesc în perioade istorice deosebite și reprezintă stiluri diferite.

Influența lui Shakespeare asupra lui Hugo se resimte și în interpretarea vieții ca o dramă ai cărei eroi sînt toți oameni. În această dramă a vieții, la Hugo, Bufonii sînt niște spectatori înțelepți.[21]

---

[20] Fernand Gregh, *op. cit.*, p. 170.

[21] Tudor Vianu, în *Din istoria unei teme poetice „Lumea ca teatru"*, (*Studii de literatură universală*, II, 1960, p. 316 și urm.), stabilește prezența acestei teme la Shakespeare, în monologul lui Jack melancolicul din comedia pastorală *Cum vă place* (II, 7), în *Furtuna* (tema visului) și în *Macbeth* (V, 5). Nu amintește însă prezența acestei teme la Hugo, lucru care se va face în prezentul studiu la locul potrivit.

Pentru justificarea aprecierilor noastre comparative, ca și pentru precizarea funcțiilor artistice ale bufonului în teatrul lui Hugo, este necesar să cercetăm mai îndeaproape cele trei drame în care se întîlnește acest personaj. Este vorba de: *Cromwell*, *Marion Delorme* și *Le roi s'amuse* ...

*

În *Cromwell*, întîlnim în loc de un singur bufon, patru: Trick, Giraff, Gramadoch, Elespuru. Actul trei al dramei — cel mai important — este denumit *Bufonii*. Cei patru bufoni se distrează pe seama stăpînului lor. Deși cunosc bine planurile conspiratorilor, nu vor să intervină în favoarea Protectorului. O spune clar unul din cei patru, Giraff:

> Que sommes-nous pour Noll? Restons dans notre sphère.
> Il nous prend, et pourrait même nous mieux payer
> Non pour garder ses jour, mais pour les égayer.[22]

Trick precizează și mai clar funcția bufonilor și a conducătorului:

> Il règne: nous rions ...[23]

Acești bufoni ai lui Cromwell au conștiința lucidă a rolului pe care-l îndeplinesc. Sînt — așa cum declară unul dintre ei — „fous par principe", deoarece găsesc totdeauna mijlocul de a se salva din orice împrejurare. De fapt, în concepția acestor bufoni înșiși, adevărații nebuni nu sînt ei, ci aceia care-i consideră astfel. Bufonii sînt niște „spectatori filozofi", care privesc întreaga dramă a vieții desfășurîndu-se sub ochii lor și trag concluziile necesare. Ei singuri — deoarece nefind direct angajați în acțiune, au răgazul de a gîndi asupra evenimentelor — posedă cheia „acestei stranii enigme", concretizată în cîteva replici care au valoarea unor maxime:

> Toujours de tout désastre un bouffon se sauva.
> Pour vieillir sur la terre, où tout est de passage,
> Il faut se faire fou: c'est encore le plus sage.[24]

---

22 Victor Hugo, Cromwel, Nelson éditeurs, Paris, 1936, p. 259.
23 Ibidem, p. 259.
24 Ibidem, p. 260.

Într-o orînduire alcătuită din asupritori și asupriți, înțelepciunea constă în disimulare, în subminarea tiranilor, pe toate căile, afirmă Hugo prin gura bufonilor:

Taisons-nous, et rions! ...
Satan fait les tyrans au plaisir des bouffons.[25]
Tout traître enfin trouve un traître![26]

În actul următor, *La sentinelle*, cei patru bufoni nu fac altceva decît să asiste, din umbră, la dezvăluirea complotului puritanilor și cavalerilor de către *Cromwell*, deghizat în sentinelă. Acesta face — precum odinioară Erasmus — elogiul nebuniei bufonului socotit a fi fericit, fiindcă:

Il crée autour de lui tout un monde idéal.
Il n'a point de sujets, point de trône; il est libre.
... Il chante, il rit, il passe, et nul nu le regarde![27]

Și mai departe:

Sa parole est du bruit; son existence, un rêve.
(...) Jamais ce fou ne prit cette peine insensée
D'enfermer, comme moi, le monde en sa pensée![28]

La sfîrșitul actului IV (scena a 9-a) cei patru nebuni — martori neștiuți și nebănuiți ai prinderii conspiratorilor de către Cromwell — ies din ascunzișul lor și își împărtășesc părerile cu privire la faptele întîmplate:

Un spectacle étonnant, gai. — Voir Cromwell à nu!
Voir le feu sans fumée et Belzébuth sans masque![29]

spune Giraff. Iar Gramadoch se întreabă:

Entre tous les acteurs de ce drame fantasque,
Lequel est le plus fou? Voyons, donnons le prix.[30]

---

[25] Ibidem, p. 261.
[26] Ibidem, p. 473.
[27] Victor Hugo, *op. cit.*, p. 368.
[28] Ibidem, p. 369.
[29] Ibidem, p. 434.
[30] Ibidem,

pentru a-şi răspunde mai apoi:

Et pourtant, quoiqu'il porte un monde sur son cou,
De ceux dont nous parlons Cromwell est le plus fou.
Il veut être encore roi: la mort est à sa porte![31]

Ultima frază rostită de Gramadoch are semnificaţia unei sentinţe implacabile — aşa după cum, în tragedia greacă, erau acelea pe care le rostea corul. În teatrul lui Hugo, şi mai cu seamă în *Cromwell*, nebunii au o funcţie asemănătoare celei a corului din tragedia greacă: ei sînt cunoscătorii destinelor personajelor care participă, ca simpli actori, la acţiune. Rolul şi rostul bufonilor în această dramă a lui Hugo se limitează la a privi şi analiza faptele, pentru a trage mai apoi concluziile asupra celor petrecute. Într-un singur loc (actul V: *Les ouvriers*, scena a 10-a), unul dintre bufoni, Gramadoch, intervine în acţiune, ridicînd mănuşa aruncată de campion, cu scopul de a descoperi pe cei ce se împotrivesc lui Cromwell, dar atunci o face pentru a nu da un alt final dramei decît cel prevăzut de ei. O spune însuşi bufonul:

S'ils relèvent ce gant, adieu le dénoûment.
Il faut les empêcher de tout perdre.[32]

În tot decursul dramei, bufonii apar ca nişte comentatori obiectivi ai acţiunii[33]. La Shakespeare, bufonii ocupă cu totul alt loc în economia lucrărilor sale dramatice. Ei participă la acţiune, se înduioşează de soarta unor personaje, critică moravurile altora, sînt înzestraţi cu o mare doză de umor etc. Bufonii din *Marion Delorme* şi *Le roi s'amuse* — de care ne vom ocupa în continuare — sînt mult mai apropiaţi de bufonii lui Shakespeare decît bu-

---

[31] Ibidem, p. 435.
[32] Ibidem, p. 490
[33] Simpatia bufonilor din *Cromwell* se îndreaptă totuşi spre popor, aşa cum răzbate de pildă din cele rostite de Gramadoch, în scena 1 din actul III:
Sa sourde politique et ses desseins profonds
Trompent le monde entier, hormis quatre bouffons.
Son règne, si funeste aux peuples qu'il secoue,
Est, vu de notre place, un sot drame qu'il joue!
(op. cit. p. 261)

fonii din Cromwell, personaje rigide și care nu atrag atenția decît prin faptul că rostesc cuvinte pline de înțelepciune despre viață.[34]

*

În *Marion Delorme*, dramă scrisă cu trei luni înaintea lui *Hernani*, bufonul L'Angely apare pentru prima dată în actul al II-lea (scena 1), amestecat în mulțimea adunată în piață. Apariția bufonului în această dramă trebuie interpretată în legătură cu ideile estetice formulate de către Hugo în celebra *Prefață* la *Cromwell:* „A vrai dire, scrie Fernand Gregh, le fou L'Angely arrive là-dessus assez inutilement; mais dans cette première pièce écrite après Cromwell, Hugo a essayé de mettre en oeuvre les idées de la fameuse Préface et d'opposer au tragique le bouffon. C'est pourquoi un fou lui parut ici nécessaire".[35]

După ce a ascultat în tăcere și neobservat discuția dintre doi ofițeri revoltați împotriva lui Richelieu, bufonul regelui le atrage atenția asupra primejdiei de a unelti împotriva Cardinalului atotputernic:

Un complot! Jeunes gens, songez à Marillac![36]

Chiar din felul cum li se adresează se observă că bufonul se află de partea complotiștilor, pe care-i numește cu simpatie „jeunes gens". Tot astfel, pe alți ofițeri, care protestau împotriva decretelor regale, bufonul îi numește „amis" și le atrage atenția asupra pericolului ce-l prezintă nesocotința lor de a spune cu glas tare ceea ce toată lumea gîndește în taină despre tirania Cardinalului:

Prenez garde, messieurs. Le ministre est puissant;
C'est un large faucheur qui verse à flots le sang;
Et puis, il couvre tout de sa soutane rouge,
Et tout est dit.[37]

---

[34] Cf.. mai sus *Funcția bufonului în teatrul lui Shakespeare*..
[35] Fernard Gregh, *op. cit.*, p. 159.
[36] Victor Hugo, *Marion Delorme*, Nelson éditeurs, Paris, 1935, p. 244.
[37] Victor Hugo, *op. cit.*, p. 245.

În momentul în care Didier provoacă la duel pe marchizul de Saverny, L'Angely se oferă să-i împrumute spada, nu fără a-l preveni însă, într-o formă glumeaţă, de pericolul pe care-l prezintă duelul — nu prin el însuşi — ci prin faptul că el constituie o încălcare a dispoziţiilor regelui:

> Pour faire une folie, ami, prenez l'épée
> D'un fou. — Vous êtes brave, et lui ferez honneur.
> (Ricanant)
> En échange, écoutez, pour me porter bonheur
> Vous me laisserez prendre un bout de votre corde![38]

Spirit realist, bufonul nu-şi face iluzii în privinţa regelui sau a Cardinalului. Îşi dă seama că, la aceştia, nimeni nu poate găsi clemenţă — îndeosebi la Cardinal, care deţine de fapt întreaga putere. De aceea, n-o amăgeşte pe Marion în privinţa şanselor ei de a-l scăpa pe Didier:

> L'affaire est capitale.
> Il faut qu'il roule au bas de la pente fatale.[39]

L'Angely mai apare abia în actul al patrulea, de data aceasta la curtea regală, ca un sfătuitor intim al regelui şi al potrivnicilor lui Richelieu.

Interesantă pentru precizarea funcţiei bufonului în drama lui Hugo este scena a 8-a din actul IV — convorbirea dintre rege şi bufon. Acesta din urmă reprezintă, ca şi la Shakespeare, glasul adevărului netemător, al dreptăţii care trebuie să biruie pînă la urmă. Într-o formă jumătate glumeaţă, jumătate ironică, serveşte interlocutorilor săi din lumea curtenilor, şi chiar regelui însuşi, adevăruri usturătoare, considerate inofensive deoarece sînt spuse de un „nebun". Atunci cînd regele înfruntat de către L'Angely îi adresează întrebarea:

> Pourquoi vis-tu?

---

[38] Ibidem, p. 254.
[39] Ibidem, p. 259.

bufonul îi răspunde cu uimitoare pătrundere:

Je vis par curiosité
Mais vous — à quoi bon vivre? Ah! je vous plains dans l'âme![40]

Şi, în continuare, cu remarcabilă luciditate, L'Angely îi demonstrează că între condiţia lui de bufon şi cea a regelui este preferabilă prima, deoarece el, bufonul, este paiaţa unui rege, pe cînd regele este *„paiaţa popii“* (a lui Richelieu — n.n.).

Regele este constrîns să recunoască adevărul rostit de bufon:

Tu ris, mais tu dis vrai![41]

apoi îl roagă pe bufon să-l sfătuiască în privinţa atitudinii pe care ar trebui s-o aibă faţă de supuşii săi. Acesta îl îndeamnă la clemenţă şi generozitate:

Eh! Sire! Accordez donc!
Toute grâce est un poids qu'un roi du coeur s'enlève![42]

Bufonul exprimă astfel înseşi ideile lui Hugo pentru care iubirea, clemenţa şi generozitatea sînt principiile etice fundamentale capabile să schimbe societatea.

Interesantă şi demnă de reţinut ni s-a părut şi evocarea morţii, care pune semnul egalităţii între toţi oamenii:

Comme vous, comme moi. — Grand, petit,
La mort dévore tout d'un égal appétit.
Mais, tout pressés qu'ils sont, les morts dorment à l'aise.
Monsieur le cardinal vous obsède et vous pèse.
Attendez, sire! — Un jour, un mois, l'an révolu,
Lorsque nous aurons bien, durant le temps voulu,
Fait tous trois, moi le fou, vous le roi, lui le maître,
Nous nous endormirons, et, si fier qu'on puisse être,
Si grand que soit une homme au compte de l'orgueil,
Nul n'a plus de six pieds de haut dans dans le cercueil![43]

---

[40] Victor Hugo, *op. cit.*, p. 332.
[41] Ibidem.
[42] Ibidem, p. 342.
[43] Victor Hugo, *op. cit.*, 336—337.

Putem face aici un interesant paralelism între Hugo, Shakespeare și Eminescu. Îndeosebi, ultimele două versuri din citatul de mai sus amintesc de preacunoscutele versuri ale lui Eminescu din *Scrisoarea I:*

Poți zidi o lume-ntreagă, poți s-o sfarămi... orice-ai spune,
Peste toate o lopată de țărînă se depune.
Mîna care-au dorit sceptrul universului și gînduri
Ce-au cuprins tot universul încap bine-n patru scînduri...[44]

Toți cei trei poeți amintiți mai sus — Hugo, Shakespeare, și Eminescu — concep viața ca o scenă, iar pe oameni ca pe niște actori siliți să-și joace fiecare rolul încredințat.[45] Unii îl joacă bine, alții rău... Interesantă este și ideea că moartea este adormire, somn... Concepția este nu numai a lui Hugo și Eminescu, ci în genere a romanticilor. Dacă Eminescu dorea „să-i fie somnul lin", la rîndul său Vigny exclama: „Laissez-moi m'endormir du sommeil de la terre".

Spre deosebire de bufon, care interpretează viața ca o dramă ai cărei actori sînt toți oamenii, regele consideră viața drept „o glumă", iar pe om, drept „o efemeră spumă". Hugo vestejește — prin gura bufonului — o asemenea concepție, reflex al unei existențe de huzur. Discuția dintre rege și bufon reliefează două moduri contrare de a gîndi: primul întruchipează superficialitatea găunoasă a clasei feudale, celălalt profunda înțelepciune populară.

---

[44] M. Eminescu, *Poezii* ediție îngrijită de Perpessicius, E.S.P.L.A., București, 1958, p. 106.

[45] A. Thibaudet stabilește existența în teatrul shakespearian a mai multor teme, care apoi au trecut în toate literaturile, pe toate meridianele. E vorba de următoarele: tema exilului și a solitudinii (*Cum vă place, Furtuna, Hamlet, Regele Lear, Coriolan* ș.a), tema teatrului în teatru *(Hamlet)*, și tema bufonului și a nebunului. În această privință, A. Thibaudet face următoarele precizări: „Le bouffon anglais n'a rien du valet de comédie ni du gracioso. Le seul personnage avec lequel on puisse le confondre est son compatriote, le clown qui lui survit encore aujourd'hui. Le bouffon saute même de la comédie dans la tragédie: c'est le fou qui accompagne Lear sur la lande, et le personnage de Hamlet en est, peut-être transposé très haut, la forme idéale"... (*op. cit.*, p. 90—91). Tudor Vianu — la noi — s-a ocupat de una dintre aceste teme: „lumea ca teatru" (vezi nota 5, p. 175).

„Ajoutez — precizează Fernand Gregh — qu'à ses yeux L'Angely, fort sage en ses propos, avait l'avantage de former une antithèse vivante avec les autres personages plus graves, et que sa présence préparait le dernier vers de l'acte, plaisant du reste mais d'une verve facile:

„Ça, qui dirait qu'ici c'est moi qui suis le fou!“[46]

*

În *Le roi s'amuse*, apărută în 1832, rolul principal îl are bufonul Triboulet.[47] De data aceasta, bufonul nu mai este un spectator înțelept și nici un comentator obiectiv al faptelor. El participă direct la acțiune. Hugo a avut nevoie de un asemenea personaj care să devină simbolul măreției morale — în contrast cu regele François I, simbol al tiraniei și depravării. Hugo a vrut să demonstreze artistic că, de cele mai multe ori, omenia și frumusețea morală sălășluiesc în suflete umile, disprețuite de înalta societate. Această idee se află dezvoltată și în romanele sale: *Notre-Dame de Paris* și *Les Misérables*. În această ordine de idei, am putea afirma că există o legătură directă între tipul bufonului și tipul monstrului din opera lui Hugo (Quasimodo, Gwynplaine, Omul care rîde). Ca și bufonii, aceștia sînt construiți tot pe baza antitezei — procedeu prin excelență romantic: chip urît — suflet frumos . . . Prețioasă, în această privință, este următoarea remarcă făcută de Tudor Vianu: „De sub învelișul diform sau sălbatic, din prăpastia căderii și a rătăcirii, din crimă, vițiu sau corupție, ocnașul, bufonul și curtezana, Jean Valjean, Triboulet și Marion Delorme găsesc la Victor Hugo calea străbaterii către lumină și puritate. Umani-

[46] Fernand Gregh, *op. cit.*, p. 159.

[47] Acest bufon a constituit o realitate istorică: Le Fleurial, poreclit Triboulet, mort în jurul anului 1528, a fost bufonul regilor Louis XII și François I. La mai puțin de douăzeci de ani după stingerea din viață, își făcea intrarea în literatură în a *Treia Carte* (cap. XLIV—XLVI) din *Gargantua et Pantagruel* de François Rabelais (cf. *Dictionnaire des Personnages*, Laffont—Bompiani, Paris, 1960, p. 618).

Scanned with OKEN Scanner

tatea se poate afirma în exemplarul cel mai degradat“ ...[48]

Triboulet, bufonul regelui, duce o viață dublă. La curte, este nevoit să-l înveselească pe rege și pe curtenii acestuia, să participe chiar la farsele ticluite de el. În viața lui particulară, bufonul se dezvăluie a fi un suflet nobil, un tată duios, plin de gingășie pentru fiica sa, Blanche, pe care a crescut-o, departe de ambianța desfrînată a societății înalte.

În mediul corupt al curții, bufonul strecoară printre ghidușiile și sarcasmele sale aspre adevăruri, menite să arate regelui și nobililor săi cît de viciate sînt concepția și modul lor de viață.

Hugo pune față în față două lumi opuse, ai cărei exponenți se înfruntă — la început surd și precaut, apoi cu ură fățișă. De o parte, feudalitatea reprezentată prin regele orgolios și acaparator:

La France, un peuple entier, quinze millions d'hommes,
Richesse, honneurs, plaisirs, pouvoir sans frein ni loi,
Tout est pour moi, tout est à moi, je suis le Roi![49]

Clica nobililor, josnici și destrăbălați, alcătuiesc „Curtea“, pe care Triboulet o caracterizează astfel într-un monolog patetic:

...cette cour infâme, effrénée, en délire,
Qui va, qui court, broyant et la femme et l'enfant,
Echappée à travers tout ce que Dieu défend,
N'effaçant un forfait que par un plus étrange,
Eparpillant au loin du sang et de la fange.[50]

De cealaltă parte, opus regelui nu numai prin aspectul fizic, dar și prin înaltele sale virtuți morale, se află

[48] Tudor Vianu, *Studii de literatură universală și comparată*, ed. cit., p. 542.
[49] Victor Hugo, *Le roi s'amuse*, Nelson éditeurs, Paris, f.a., p. 106.
[50] Ibidem, p. 127.

Triboulet — simbol al poporului, a cărui „mînă, fără a fi ilustră", poate lovi greu, sugerează Hugo:

> Main d'un homme du peuple, et d'un serf, et d'un rustre,
> Cette main qui paraît désarmée aux rieurs,
> Et qui n'a pas d'épée a des ongles, messieurs![51]

La începutul acțiunii vădind o destul de mare îndrăzneală, Triboulet nu se sfiește să-i spună regelui să lase versurile pe seama celor talentați:

> Je ne lis pas de vers de vous, — Des vers de roi
> Sont toujours très mauvais.[52]

Și mai departe, nu fără ironie, îl sfătuiește pe rege:

> Que la canaille
> Fasse rimer amour et jour, vaille que vaille!
> Mais près de la beauté gardez vos lots divers:
> Sire, faites l'amour, Marot fera les vers.
> Roi qui rime déroge...[53]

Triboulet îl înfruntă și pe nobilul conte de Cassé a cărui soție fusese amanta regelui și care-l amenințase. Sfidînd în adversarul său toată tagma puternicilor curții, bufonul proclamă mîndru:

> Oh! Je ne vous crains guère!
> Entouré de puissants auxquels je fais la guerre.[54]

Triboulet e conștient de josniciile la care este silit să se preteze prin funcția sa de bufon al regelui. În monologul din scena a 2-a (actul II) el meditează cu amără-

---

[51] Ibidem. p. 121.
[52] Ibidem, p. 33
[53] Victor Hugo, *op. cit.*, p. 34
[54] Ibidem, p. 53.

Scanned with OKEN Scanner

ciune asupra destinului trist al bufonului într-o lume nedreaptă:

O rage! être bouffon! o rage! être difforme!
Toujours cette pensée! et, qu'on veille ou qu'un dorme,
Quand du monde en rêvant vous avez fait le tour,
Retomber sur ceci: „Je suis bouffon de cour!"
Ne vouloir, ne pouvoir, ne devoir et ne faire
Que rire! Quel excès d'opprobre et de misère![55]

Pentru toate tribulațiile și jignirile suportate, bufonul nutrește o ură puternică, înflăcărată, împotriva curtenilor desfrînați:

Aussi, mes beaux seigneurs, mes railleurs gentilshommes,
Hum! comme il[56] vous hait bien! quels ennemis nous sommes!
Comme il vous fait parfois payer cher vos dédains![57]

Așa cum singur mărturisește, Triboulet devine întruchiparea pedepsei crunte care trebuie să se abată asupra capetelor tiranilor... Hugo subliniază această funcție nouă a bufonului printr-o altă replică a acestuia:

Il[58] s'appelle le crime et moi le châtiment.[59]

Atunci cînd regele și curtenii îi pîngăresc sentimentele cele mai sfinte, răpindu-i fiica, Triboulet devine necruțător. Își aruncă masca de bufon, transformîndu-se într-un acuzator nemilos al acelora care i-au terfelit demnitatea de om. El face un aspru dar îndreptățit rechizitoriu puternicilor vremii sale — regelui și nobililor — care cred că totul li se cuvine. Adresîndu-li-se, Triboulet le smulge masca, strigîndu-le în față adevărul:

Scélérats! assassins! vous êtes des infâmes,
Des voleurs, des bandits, des tourmenteurs de femmes![60]

---

55 Ibidem, p. 69.
56 Bufonul (n.n)
57 Victor Hugo, *op. cit.*, p. 70
58 Regele (n.n.)
59 Victor Hugo, *op. cit.*, p. 137
60 Victor Hugo, *op. cit.*, p. 120.

Dintre toți curtenii, Triboulet se simte aproape doar de Marot, poetul, „fiu din popor" ca și el. De aceea, în cumplita sa încercare tatăl îndurerat își pune ultima nădejde doar în ajutorul lui Marot, văzînd în acesta solidaritatea oamenilor simpli și asupriți:

> . . . Oh! parmi ces maudits,
> Faisons cause commune en frères que nous sommes!
> Toi seul as de l'esprit dans tous ces gentilshommes,
> Marot! mon bon Marot![61]

Semnificativă este scena în care Triboulet, crezînd că are la picioare cadavrul regelui, pune piciorul deasupra sacului, izbindu-l cu ură pătimașă și răzbunătoare.[62]

*

În *Le roi s'amuse*, Hugo a reușit să creeze — după cum se exprimă Arthur Pougin — „un type et un caractère inoubliable". Tot Pougin ne informează că acest faimos Triboulet, „le plus célèbre de tous les bouffons de cour", fusese cîntat în versuri de către „le père de Clément Marot, Jean Marot, valet de chambre et historiographe de Louis XII".[63]

Hugo a întruchipat în bufon atitudinea protestatară a celor împilați, împotriva tiraniei și a abuzurilor. Precizînd că „adevăratul personaj principal al piesei lui Hugo, și în același timp cel mai complex, este Triboulet", Ion Brăescu stabilește în mod judicios că „în bufonul din *Regele petrece* trebuie să vedem în primul rînd protestul poporului față de asuprirea și inechitatea celor mari . . ."[64]

---

[61] Ibidem, p. 121.

[62] Este cazul să precizăm însă că Victor Hugo exagerează aici rolul personalității, al eroilor în desfășurarea istoriei, deoarece Triboulet consideră că prin uciderea regelui întreaga Europă va fi salvată de tiranie (cf. monologurile din scenele 1 și 3, actul IV).

[63] Arthur Pougin, articolul: *Bouffon*, în *La Grande Encyclopédie, Inventaire raissoné des sciences, des lettres et des arts*, tome septième, H. Gamirault et C-ie, Paris, s.d.

[64] Ion Brăescu, *Prefață* la *Regele petrece* și *Ruy Blas*, E.S.P.L.A., Biblioteca pentru toți, București, 1959, p. IX.

Scanned with OKEN Scanner

Prin Triboulet, Hugo a creat într-adevăr un personaj complex — cel mai reușit tip de bufon din opera sa, singurul care a ieșit din paginile cărții dobîndind notorietate și nemurire... O dovadă o constituie și faptul că drama lui Hugo avea să-i inspire lui Verdi cunoscuta operă în patru acte *Rigoletto*, al cărei libret italian este scris de către Piave. Opera lui Verdi a popularizat figura bufonului în lumea întreagă.

*

Prin intermediul bufonului, atît bardul englez al secolului al XVI-lea cît și scriitorul romantic al secolului al XIX-lea și-au transmis mesajul lor de înaltă umanitate, idealurile lor sociale și credința lor în triumful adevărului și al dreptății.

La Shakespeare însă bufonii îndeplinesc funcții mai variate. În primele comedii, bufonii au roluri pur comice; în drame și în comediile de maturitate, bufonii devin exponenți ai înțelepciunii populare. La Hugo, bufonii din prima sa dramă sînt doar spectatori ai întîmplărilor altora și uneori, doar, critici ai moravurilor. La fel, L'Angely din *Marion Delorme*, care exprimă principiile etice ale autorului. De-abia Triboulet este un personaj complex care devine el însuși un erou cu o bogată viață interioară și cu un rol determinant în desfășurarea acțiunii.

Ceea ce-i mai apropie pe cei doi dramaturgi este și preocuparea lor de a descoperi forme cît mai variate de exprimare, de a folosi bogăția limbii poporului. Constatînd acest fapt în opera lui Shakespeare, André Maurois nota următoarele: „Înțelepciunea unui popor este făcută din adevăruri comune, cărora marii scriitori au știut să le dea forme deosebite. Înțelepciunea poporului englez, instinctivă, poetică și uneori nestatornică, datorează lui Shakespeare ceea ce aceea a poporului francez datorează moraliștilor săi".[65] La rîndul său, Ferdinand Brunetière sublinia printre meritele lui Hugo-dramaturg „măiestria în folosirea limbii".[66] Se întîlnesc adesea — și îndeosebi

[65] André Maurois, *Histoire d'Angleterre*, Arthème Fayard, Paris, 1938, p. 377.
[66] Ferdinand Brunetière, *op. cit.*, p. 246.

în vorbirea bufonilor — numeroase ziceri, locuţiuni şi proverbe populare ţesute cu măiestrie în structura limbajului lor. Ceva mai mult, unele din replicile bufonilor au dobîndit caracterul unor proverbe.

Am considerat necesar să insistăm asupra cîtorva laturi semnificative ale creaţiei lui Shakespeare şi Hugo, deoarece despre rolul bufonului în teatrul lor s-a scris puţin şi de pe poziţii diferite de ale noastre. Cercetarea acestei probleme dezvăluie bogăţia sufletească a celor doi scriitori, măiestria lor artistică şi credinţa lor nestrămutată în perfectibilitatea omului şi a societăţii.

Scanned with OKEN Scanner

UN SCRIITOR DE NOTORIETATE MONDIALĂ: J. D. SALINGER

Numele lui Jerome David Salinger a depășit de mult granițele Statelor Unite ale Americii. Născut în 1919, la New-York, Salinger urmează cursurile medii la diverse școli din centrul marelui oraș, terminînd în 1936, la 17 ani, liceul militar Valley Forge. N-a absolvit cursurile nici unei universități. A petrecut un timp ca reprezentant al firmei tatălui său (importator de produse alimentare), la Viena și mai apoi la Bydgoszcz. În timpul războiului, este concentrat mai întîi în Anglia și după aceea în Franța. S-a reîntors la New-York în 1946, după ce — între timp — avusese și un scurt mariaj european. În 1955, se recăsătorește cu Claire Douglas, cu care are doi copii. S-a stabilit dintru început lîngă New-York, într-un cottage, mai apoi în suburbia literară Westport, pentru ca în cele din urmă să se stabilească definitiv în nord-estul S.U.A., lîngă Cornisch (New Hampshire), unde duce o viață simplă, singuratică, în mijlocul familiei sale. Este adeptul unei secte religioase budiste (misticismul Zen), asemănătoare în multe privințe tolstoismului, care propovăduiește seninătatea, simplitatea, autenticitatea și nonviolența... Interesul său pentru literatură datează din perioada antebelică. A scris foarte puțin. Celebritatea mondială pe care i-au adus-o scrierile sale de nuvele și unicul său roman se datorește atît ingeniozității subiectelor abordate, cît și modului original de abordare și tratare a temelor, compoziției neașteptat de simple și construcției moderne a acțiunii.

Cărțile lui: *De veghe în lanul de secară* (The Catcher in the Rye), roman apărut în 1951, tradus în anul 1964

și în limba română, *Franny și Zooey* (Franny and Zooey), *Nouă povestiri* (Nine Stories) și *Dulgheri, ridicați sus grinda acoperișului* (Rise High the Roof Beam, Carpenters) — au făcut obiectul unor ample și documentate studii critice în America și peste hotare. Silvian Iosifescu, în prefața la romanul *De veghe în lanul de secară,* apărut și în limba română, citează cîteva dintre cele mai substanțiale contribuții americane și europene, la cunoașterea operei lui Salinger. Printre acestea, studiul lui Alfred Kazin (*Generația singuratecă, un comentar despre proza de ficțiune din deceniul al cincilea* — 1960), Barbara Giles (*Războiul singuratec al lui J. D. Salinger* — 1959) și italianul Romano Giachetti (*Misure del conflitto uomo-società* — 1963). Un scriitor englez, James Aldrige, a scris de asemenea un studiu despre realismul lui Salinger (1963).

La noi, numele lui Salinger a început să fie cunoscut abia din anul 1964, cînd i s-au tradus și publicat — în revista *Secolul XX* (nr. 1/1964), — trei dintre nuvelele sale reprezentative: *Omul care rîde, Pentru Esmé, cu dragoste și abjecție* și *Perioada albastră a lui Daumier-Smith* (în traducerea lui Eugen Barbu, Simona Drăghici și A. I. Deleanu), însoțite de două eseuri substanțiale: unul semnat de scriitorul Eugen Barbu (*Salinger și falsa naivitate*) și altul de către Virgil Nemoianu (*J. D. Salinger și innobilarea divertismentului în proza americană*). Au urmat apoi alte articole de popularizare publicate în revistele *Luceafărul, Tribuna* și *Contemporanul*. Către sfîrșitul anului 1964, Editura pentru literatură a publicat unicul său roman, tradus de către Catinca Ralea și Lucian Bratu, sub titlul: *De veghe în lanul de secară,* prefațat de către criticul literar Silvian Iosifescu, roman care s-a epuizat în cîteva ore de la punerea lui în vînzare în librării.

Întrebarea pe care și-o pune cititorul lui Salinger — de la noi și de aiurea — este următoarea: în ce constă secretul celebrității lui, mai bine zis al măiestriei, care sînt cu alte cuvinte motivele pentru care cărțile lui sînt îndrăgite și odată citite, nu mai sînt uitate de toți cititorii de pe toate meridianele lumii.

Răspunsul neaşteptat de simplu ni-l dă insuşi scriitorul, prin intermediul unuia din personajele sale. Exprimîndu-şi preferinţele pentru anumite cărţi, Holden Caulfield mărturiseşte: „Mie îmi plac cărţile care, după ce le isprăveşti, simţi c-ai vrea ca autorul să fie cel mai bun prieten al tău şi să-l poţi chema la telefon ori de cîte ori ai chef. Dar asta nu prea se intîmplă“ (p. 42). Este surprinzător cît de mult se aseamănă opinia lui Salinger cu cea a regretatului nostru Tudor Vianu, care considera că „marile opere sînt însă acelea care ne lasă altfel decît eram mai înainte, opere care seamănă în chipul lor de a lucra asupra noastră cu experienţele cruciale ale vieţii, cu bucuriile sau cu durerile care şi-au imprimat adînc urma lor în alcătuirea noastră. Mari într-adevăr sînt numai aceste opere“ (cf. *Figuri şi forme literare*, Ed. Casa Şcoalelor, 1946, p. 10—11). Întrebarea este: sînt într-adevăr scrierile lui Salinger opere cu adevărat mari, în sensul pe care îl dă acestei noţiuni Tudor Vianu?

Pentru a răspunde la această întrebare ne vom opri puţin asupra uneia dintre cele mai cunoscute opere a lui Salinger: este vorba de romanul *De veghe în lanul de secară*... Eroul acestei cărţi este un adolescent aflat la vîrsta critică. Scriitorul îl surprinde pe acest erou, Holden Caulfield, în momentul în care se declanşează această zguduitoare criză sufletească, din care fiinţa sa trebuie să iasă luminată. Pentru a afla o ieşire, după trecerea momentului critic, autorul îl pune în situaţia de a se analiza, pentru a se cunoaşte şi a se descoperi pe sine cel adevărat, în felul acesta fiind sigur şi de o vindecare definitivă. „Vreau doar să vă povestesc despre întîmplările demente pe care le-am trăit în preajma Crăciunului, înainte s-ajung la capătul puterilor şi să fiu nevoit să vin aici şi să mă potolesc“ (p. 21). Aşa îşi începe eroul mărturisirea. Romanul lui Salinger are un caracter voit confesional: el nu cuprinde, după precizările criticului american A. Kazin — „un şir de acţiuni pe care personajul le iniţiază pentru că este *el*, ci o serie de dezvăluiri, ca la psihanalist“ ... Care sînt cauzele pentru care Holden Caulfield ajunge într-un greu impas al vieţii, fiind nevoit — în urma îndepărtării pentru a patra oară din şcoală —

să evadeze din institut, încercînd să descopere singur adevărul despre sine și despre viață? Confesiunea lui Holden cuprinde o motivare amplă, edificatoare. De altfel, romanul a fost caracterizat drept răspunsul „unei întrebări neliniștite" (cf. Silvian Iosifescu, în *Prefață*, p. 12). Holden, tip de adolescent tipic, este un hipersensibil. El are oroare de relatarea faptelor triste ale copilăriei, în genul romanelor ca *David Cooperfield* „și alte rahaturi d-astea". La vîrsta de 13 ani, spărsese cu pumnii toate geamurile unui garaj, rănindu-se la mîini, fapt care determinase pe părinții săi să-l ducă la un psihiatru. În realitate, purtarea lui fusese determinată de moartea neașteptată a fratelui său Allie, care pentru prima dată îl pune în fața unui fenomen neobișnuit. Holden are oroare de școală, pentru că — în loc să descopere aici un mediu prielnic dezvoltării armonioase a personalității sale — se vede înconjurat „de ipocriți și de lepre". Iată cum prezintă Holden atmosfera de ipocrizie care domnea într-una din aceste școli: „Totul se făcea așa, de paradă! Uite, de exemplu, directorul lor, domnul Haas, era cea mai mare lepră din cîte am întîlnit vreodată. Era de zece ori mai rău ca bătrînul Thurmer. Duminica, bătrînul Haas strîngea mîna tuturor părinților care veneau cu mașina la școală să-și vadă copiii. Și era de o afabilitate de ți se făcea greață... În afară doar de cazul în care părinții vreunuia erau niște bătrîni mai pîrliți. Să-l fi văzut cum s-a purtat cu părinții colegului meu de cameră. Vreau să spun că, dacă mama unui băiat era grasă sau sărăcios îmbrăcată iar tatăl purta o haină d-alea cu umeri foarte înalți și pantofi ordinari alb cu negru, bătrînul Haas le întindea doar două degete, zîmbea fals, și apoi se ducea să stea de vorbă cu alți părinți, cu care stătea cîte o jumătate de *oră*. Nu pot să sufăr lucrurile astea! Mă scot din sărite. Mă întristează pînă la disperare"... Drama adolescentului Holden constă tocmai în neputința lui de a se adapta mediului ipocrit și pervers. El constată că fondul de candoare și puritate al copilului este amenințat de către societatea în care trăiește. Criza prin care crește și pe care o descrie este un semnal de alarmă împotriva alienării omului, împotriva smulgerii copilului din starea sa de nevinovăție și candoare. Holden nu este un

anormal și nici un psihopat — cum au încercat să-l prezinte unii critici americani — ci un adolescent inadaptat, care are curajul de a sfida societatea pentru a-și păstra nealterat fondul sufletesc primar, omenia funciară. Însetat de puritate și frumos, era normal ca Holden să nu se poată acomoda mediului în nici una din școlile prin care a trecut. La Pencey Prep, din Agerstown, Pennsylvania — ultima școală din care va evada cu cîteva zile mai înainte de vacanța Crăciunului — Holden constată aceeași ipocrizie în relațiile umane. Deși școală renumită, cu tradiție, ea este minată de aceleași racile, pe care Holden nu le poate accepta. „Școala era plină de hoți" — constată el, „școala asta împuțită"... Colegii, sînt elevi mediocri, cu preocupări minore. Astfel Ackley — este un tip ciudat, murdar, un caracter infect, răutăcios, care ura pe toată lumea. În prezența lui, Holden simte alterîndu-i-se omenia: „Ackley mă făcea totdeauna să devin sadic, chiar foarte sadic"... (p. 46). Un alt coleg, Stradlater, este un egocentric, obsedat în permanență de problema sexuală — „un măgar libidinos", după expresia lui Holden.

Într-un asemenea mediu, Holden resimte dureros drama neînțelegerii, povara singurătății: „Prea mă simțeam trist și singur" — mărturisește acesta (p. 80). Plecarea din școală înainte de termenul fixat este perfect motivată. Holden intră astfel într-o altă lume — alta decît a școlii. La hotelul unde trage în prima noapte, ia cunoștință de perversiunile umane. În fața unei prostituate, (Sunny), Holden rezistă tentațiilor, pentru că simte oroare de apropierea fizică, biologică, lipsită de căldura iubirii. „Cînd și-a scos rochia, am avut o senzație ciudată. Adică, și-a scos-o atît de *brusc*, și așa mai departe. De fapt știu că atunci cînd o femeie se dezbracă în fața ta, trebuie să te simți excitat, dar eu nu simțeam nimic. Simțeam altceva, dar nu asta. Mă simțeam mai departe trist decît excitat" (p. 131). Este vorba de senzația de dezgust, pe care Holden o încearcă totdeauna în fața depravării, a perversiunii, a ipocriziei. Aceeași senzație va resimți-o și în preajma profesorului pederast Antolini — care se oferise să-l găzduiască în a doua seară a aventurii sale.

Holden descoperă puritatea și bucuria senină doar lîngă sora sa, Phoebe, în vîrstă de zece ani, singura care-l pune în situația de a-și descoperi adevărata vocație. Intrebat ce-i place mai mult în viață, după mai multe ezitări, Holden îi răspunde că lucrul care i-ar place foarte mult este să apere mulțimea de copii mititei care se joacă în lanul de secară, să nu cadă în prăpastie: „În mintea mea am văzut o mulțime de copii mititei jucînd un joc în lanul întins de secară. Mii de copii — și nimeni în jur, adică nici un om mare, în afară de mine. Și eu stau la marginea unei prăpăstii amețitoare. Și știi ce fac? Prind copiii să nu cadă în prăpastie. Vreau să spun, cînd aleargă și nu se uită în jur, trebuie să le ies în cale *să-i prind*. Asta aș face toată ziua. Aș sta de veghe în lanul de secară. Știu că-i o nebunie. Dar e singurul lucru care m-ar tenta"... (p. 233—234).

Autorul a găsit o minunată rezolvare alegorică a destinului viitor al eroului hotărît să lupte împotriva alienării, a falsității: „Voi avea o regulă, nimeni din cei ce vor veni la mine să nu aibă voie să facă nimic fals. Oricine va încerca să facă un lucru fals, va trebui să plece imediat" (p. 261). Scriitorul nu spune ce s-a întîmplat mai departe cu eroul după ce a ieșit din spital. Cititorul intuiește însă destinul acestuia în însuși destinul lui Salinger. Scriitorul american și-a propus într-adevăr să stea de veghe în lanul de secară... Majoritatea povestirilor sale (de pildă: *Omul care rîde* sau *Pentru Esmé, cu dragoste și abjecție*, traduse și în limba română), sînt de fapt tentative artistice în apărarea ingenuității, a autenticității, a fondului primar de omenie existent în orice copil sau adolescent, așa după cum — în cu totul alte condiții încercase și Feodor Mihailovici Dostoievski, acest admirabil analist al psihologiei copilului și adolescentului.

Romanul *De veghe în lanul de secară* este de fapt o replică actuală dată romanului lui Dostoievski — *Adolescentul*. În ambele lucrări, eroii sînt adolescenți aflați în pragul unor experiențe de viață deosebite. Atît Arkadi Dolgoruki, cît și Holden Caulfield tind spre realizarea unui echilibru. Amîndoi își pun problema idealului. Dolgoruki ajunge la concluzia că numai „banii sînt singurul mijloc prin care și o nulitate ajunge la locul de frunte",

și-și propune să devină bogat nu pentru bani în sine, ci pentru a dobîndi conștiința deplină a forței sale. În felul acesta, eroul vrea de fapt să se izoleze de mediocritate... La rîndul său, Holden nutrește pasiunea, exprimată alegoric, de a sta de veghe în lanul de secară. În privința modalității stilistice, se constată la ambii scriitori semnificative similitudini: și Salinger, ca și Dostoievski, recurge la narațiunea-confesie, la persoana întîi, pusă pe seama personajului principal. Și unul și altul acordă aceeași semnificație limbajului. Iată, de pildă, mărturisirea cu care începe romanul *Adolescentul:* „Vreau să redau aidoma întîmplările, străduindu-mă din răsputeri să nu adaug nimic și mai cu seamă să nu mă las ispitit de meșteșugul scriitoricesc, că doar sînt destui literați care scriu de treizeci de ani și, la urma urmei, nici ei nu știu de ce trudesc de atîta amar de vreme" (ed. rom. E. p. 1., 1961, în românește de Emma Beniuc, p. 1). Am insistat asupra acestor afinități, deoarece consider că apropierile stabilite pînă acum de criticii americani și europeni, n-au reușit să-i găsească lui Salinger pe cel mai potrivit corespondent. Astfel, unii găsesc o înrudire între Salinger și Ring Lardner (1885—1933), deoarece ambii cultivă același umor sec; Alfred Kazin îl compară cu Somerset Maugham și Sinclair Lewis, pentru a-i desprinde trăsăturile specifice; alți critici americani și europeni l-au comparat cu Kafka, Italo Svevo, Hemingway sau Scott Fitzgerald, fiindcă și în opera acestora se găsesc aluzii la drama singurătății; Silvian Iosifescu, la rîndul său, l-a comparat cu Aldous Huxley, fiindcă ambii scriitori au avut o evoluție similară, ajungînd la misticism; Eugen Barbu — mai aproape de adevăr — consideră că „Salinger are mult din Cehov și poate din Twain"... Nici unul însă din scriitorii aceștia nu s-a ocupat — cu excepția lui Twain — de lumea copilului și adolescentului, așa cum este cazul lui Dostoievski...

Oricîte apropieri s-ar face, un lucru este însă sigur: toate acestea vor pune și mai mult în lumină originalitatea lui Salinger, ale cărei principale componente sînt: oroarea de fals, de construit, de artificial; cultivarea digresiunii interesante; urmărirea atentă a fluxului gîndirii, al vieții... Narația sa — deși îndelung elaborată — dă

impresia de spontaneitate și e pătrunsă de „un umor naiv și bățos de *gamin*, gata să nege orice, începînd cu religia și terminînd cu valorile convenționale ale societății în care trăiește" (cf. Eugen Barbu, în *Secolul XX*, nr. 1/1964, p. 28).

În ceea ce privește tehnica povestirii, Salinger este partizanul exclusiv al behaviorismului, al relatării acțiunilor personajelor sale care se definesc singure în contact cu viața, fără nici un fel de intervenție sau comentar din partea autorului, fără preocuparea acestuia de a realiza un cadru, ca și la Dostoievski. Scriitorul se situează pe pozițiile personajului principal și relatează acțiunea sub forma unei confesii — fapt care sporește mult autenticitatea narațiunii ... „Salinger — notează Virgil Nemoianu în interesantul său eseu de care am mai amintit — se prevalează de simplitatea nemijlocită, de „ingenuitatea" schemelor literaturii de divertisment, le transfigurează însă prin aplicarea unei tehnici meșteșugite de construcție și le încarcă cu un lirism de palidă melancolie, care îl amintește pe Cehov, cu o simplitate sentimentală pentru gingășiile vieții" (cf. *Secolul XX*, nr. 1/964, p. 92). La rîndul său, Eugen Barbu completează și precizează: „Ingenuitatea, subtilitatea, o mare căldură față de personaje, construcția modernă, (prin solicitarea cititorului de a participa la acțiune), detașarea de obiectul descris, iată secretele lui Salinger" (loc. cit., p. 29).

Și cu aceasta credem că ne-am apropiat de răspunsul la întrebarea pe care ne-am pus-o inițial. Lăsăm cititorului bucuria de a-l gîndi ...

MARGINALII LA O INTRODUCERE ÎN LITERATURA AMERICII LATINE

Literatura Americii Latine a fost — pînă nu de mult — pentru cititorul român o adevărată *terra incognita*. Primele contacte s-au stabilit prin intermediul unor culegeri antologice de poezie și datorită acțiunii de traducere inițiate de Editura pentru literatură universală. Astfel a devenit posibilă cunoașterea unor capodopere ale prozei latino-americane. Contactele tot mai strînse, schimburile culturale tot mai intense cu lumea latină de peste Ocean au sporit și mai mult interesul cititorului român avid de cultură, cum și al cercetătorilor literari pentru cunoașterea sistematică a dezvoltării acestei literaturi. Cartea lui Francisc Păcurariu — *Introducere în literatura Americii Latine* — răspunde tocmai acestor cerințe. Apreciind această lucrare, scriitorul guatemalez Miguel Angel Asturias — bine cunoscut cititorului român atît ca prozator, dar și ca poet — afirmă, în *Cuvîntul înainte*, că ea poate servi „de ghid, de informație și de orientare prețioasă" (op. cit., p. 5).

Francisc Păcurariu s-a dovedit într-adevăr un cercetător serios, entuziast, pasionat de munca sa. După ce a petrecut mai mulți ani în America Latină, frecventînd marile biblioteci pentru a cunoaște izvoarele, cercetătorul român a năzuit spre sistematizarea investigațiilor sale într-o carte. Pentru început, Francisc Păcurariu se oprește numai asupra principalelor aspecte ale istoriei literaturii Americii Latine, prezentînd pe cei mai de seamă scriitori și operele lor de bază, urmînd — în această privință — exemplul dat de G. Călinescu prin *Impresii din literatura spaniolă*. Bibliografia lucrării este extrem de bogată. Lectura este totuși atractivă. Păcurariu a știut ce să selec-

ționeze din materialul ce i-a stat la dispoziție. Dintre lucrările de critică și istorie literară foarte des citate sînt cele ale lui Marcelino Menëndez y Pelayo și Pedro Urena — cercetători de notorietate mondială.

Un aspect metodic pozitiv îl constituie urmărirea conexiunii dintre dezvoltarea istorică a popoarelor din America Latină și literatura acestor popoare. Uneori, însă, cercetătorul acordă o mai mare atenție prezentării cadrului istorico-social, decît analizelor fenomenelor literare. Surprinzător este și faptul că autorul nu încearcă nicăieri pe parcursul celor peste 300 de pagini să stabilească și altfel de conexiuni — absolut necesare, atunci cînd este vorba de o introducere în cunoașterea unei literaturi. Ne referim la stabilirea unei apropieri, la descoperirea unor afinități între literatura popoarelor din America Latină și literatura noastră. Cercetătorul stabilește asemenea apropieri numai cu literatura spaniolă și uneori cu literatura franceză. Francisc Păcurariu a uitat astfel de una dintre îndatoririle de bază ale cercetătorului care urmărește să popularizeze o literatură străină în rîndurile conaționalilor săi. De altfel, chiar la aparatul critic, nu întîlnim decît două nume ale unor cercetători români: Călinescu și Frunzetti, deși cu mai multă strădanie s-ar fi putut spori și întregi bibliografia cu mai multe lucrări românești referitoare la literatura spaniolă și la cea latino-americană . . .

Am reținut din lucrarea lui Păcurariu amplele informații cu privire la literatura precolumbiană: atzecă (Mexic), maya (America Centrală) și incașă (Peru), cu privire la literatura istorică din veacul al XVI-lea despre literatura colonială, precum și despre dezvoltarea literaturii latino-americane în veacurile XVII—XVIII. Cercetătorul ar fi putut stabili cu această ocazie interesante apropieri cu literatura română, care — datorită unor condiții de dezvoltare asemănătoare — a evoluat de la literatura folclorică și religioasă spre literatura istorică și de abia mai tîrziu spre literatura artistică. În crearea acestei literaturi, un rol precumpănitor l-a avut și răspîndirea ideilor luministe, favorizată de dezvoltarea relațiilor de producție capitaliste. Unul dintre scriitorii latino-americani aparținînd

acestei perioade este Concolorocorvo din Cuzco, autorul unei lucrări: *El lazarillo de ciegos caminantes* (Călăuză de drumeţi orbi), apărută în 1775, la Lima şi în care se relatează o călătorie de la Buenos Aires la Lima — prilej şi pretext pentru a închega o viguroasă satiră a stăpînirii coloniale. Era bine dacă autorul ar fi amintit cu această ocazie şi de alte lucrări de acest gen din literatura universală, apărute cam în acelaşi timp, ca — de pildă: *Călătoria sentimentală*, a lui Sterne (1713—1768), *Călătoria de la Petersburg la Moscova* a lui Radiscev (care cunoscuse lucrarea lui Sterne), sau *Însemnare a călătoriei mele...* a lui Dinicu Golescu. Ni se pare că s-ar fi putut stabili interesante înrudiri nu numai de tematică, dar şi de metodă, mai ales între lucrările lui Concolorcorvo, Radiscev şi Golescu.

Cercetarea literaturii revoluţiilor de eliberare naţională din secolul al XIX-lea ar fi putut prilejui cercetătorului şi alte apropieri semnificative. Astfel, socot că n-ar fi fost lipsită de interes pentru noi apropierea dintre Mariano Moreno, gînditor democrat revoluţionar cu mari posibilităţi, care s-a stins din viaţă la 33 de ani şi Nicolae Bălcescu, sau — pe alt plan — între José Martí, Petőfi, Puşkin şi Bălcescu. Un alt reprezentant al literaturii latino-americane — Simón Bolívar, om de cultură şi epistolier se înrudeşte cu Ion Ghica, iar José María Heredia cu Vasile Cîrlova. Uruguayanul Bartolomé Hidalgo, primul scriitor „care trece din domeniul creaţiei populare colective şi anonime în cîmpul creaţiei personale, aducînd cu sine prospeţimea şi savoarea cîntecului payadoresc" (p. 150), este de fapt un Anton Pann latino-american, iar José Hernández un Alecsandri al subcontinentului american. Ca şi Alecsandri, care orientează literatura spre tratarea temelor populare, Hernández orientează literatura latino-americană spre temele „gauchesci" (Gauchos sînt un fel de haiduci). Poemul său, *Martin Fierro*, tratează tema unui *gaucho* cinstit, care asemenea haiducilor de la noi apucă *drumul cotit*, în urma ciocnirilor cu uneltele stăpînirii. Poemul lui Hernández, ca şi poemele şi doinele lui Alecsandri, este o sinteză artistică al modului de viaţă şi al concepţiei populare.

Scanned with OKEN Scanner

Cercetarea lui Păcurariu devine mai nuanţată, mai interesantă, pe măsură ce se apropie de veacul al XX-lea. Reţin atenţia consideraţiile autorului despre evoluţia romanului realist şi sondarea izvoarelor pornind de la Balzac, Pérez Galdós şi Zola. Capitolul consacrat poeziei la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul celui de al XX-lea — deosebit de interesant prin disocierile operate între poezia revoluţionară a lui José Martí şi cea modernistă a lui Rubén Darío.

Cel mai echilibrat capitol al lucrării lui Francisc Păcurariu ni s-a părut a fi cel consacrat literaturii Americii Latine între cele două războaie — contribuţie preţioasă la cunoaşterea unor curente ca ultraismul, suprarealismul, dadaismul, creaţionismul ş.a. cum şi a ecoului acestor curente decadente în America Latină. Este o admirabilă întregire a *Cursului de poezie* călinescian (cf. *Principii de estetică*, 1949). Judicios este întocmit şi ultimul capitol despre literatura latino-americană după cel de al doilea război mondial. Scriitorii la care se referă (printre care Nicolas Guillén, Raúl Gonzáles Tunón, Pablo Neruda, Alfredo Varela, Ciro Alegria, Jorge Amado şi Miguel Angel Asturias) sînt mai bine cunoscuţi cititorului român.

Meritul deosebit al lui Francisc Păcurariu este de a fi scris prima carte de acest fel din literatura noastră. Unele lacune pe care le-am semnalat nu ştirbesc valoarea ştiinţifică a lucrării. De fapt, nu e propriu-zis vorba de lacune, ci de un punct de vedere în interpretarea fenomenelor literare. În ceea ce ne priveşte, socotim esenţială şi indispensabilă cercetarea fenomenelor literare şi sub aspectul apropierilor, al afinităţilor, al însemnărilor de tematică, de motive, de izolare, de metode sau de realizare artistică. Şi aceasta cu atît mai mult cu cît este vorba de o Introducere în cunoaşterea unei literaturi străine. Aplicarea unui asemenea punct de vedere ar fi deschis noi orizonturi cercetării, ar fi contribuit la sporirea interesului cititorilor din America Latină şi din România pentru cunoaşterea şi apropierea literaturilor popoarelor lor. Nu ne îndoim că în lucrările sale viitoare, Francisc Păcurariu — un excelent cunoscător al literaturii latino-americane — va acorda atenţia cuvenită şi acestor probleme.

O CONTRIBUŢIE VALOROASĂ LA CUNOAŞTEREA MORALISMULUI FRANCEZ

(Elena Vianu: „Moraliştii francezi" — E.p.l., 1963)

Elena Vianu şi-a propus — în *Moraliştii francezi* — să cerceteze şi să descrie în apariţia, dezvoltarea şi dispariţia lui un fenomen literar interesant al culturii universale: moralismul francez — a cărui moştenire bogată merita o reconsiderare de ansamblu — inexistentă pînă acum în literatura de specialitate. Autoarea îşi recomandă lucrarea drept „o primă şi modestă încercare de sinteză făcută pe temeiurile materialismului istoric" (*Introducere*, p. 18).

Demonstrînd istoricitatea sistemelor de morală ce s-au succedat de la Montaigne la Joubert, cercetătoarea subliniază aspectele luminoase ale unora dintre aceste sisteme, care şi astăzi ar mai putea fi de folos şi ar mai putea să reţină atenţia. Pentru aceasta Elena Vianu procedează cu gust şi măsură, curăţind de zgura timpului unele filoane aurifere ale gîndirii moraliştilor francezi.

Ceea ce o pasionează pe Elena Vianu de-a lungul întregii sale cercetări este deosebirea evenimentului real „de alibiul creat sieşi de autor", precum şi detectarea „convingerilor moralistului printre subterfugiile pe care acesta este silit să le născocească" (p. 257). Autoarea explică această tendinţă firească a tuturor moraliştilor francezi de a-şi ascunde adevăratele convingeri, prin faptul că majoritatea acestora au trăit în epoci tulburi, cînd adevărul spus cu glas tare ar fi putut să aducă mari neplăceri acelora ce l-au proferat. De aceea, moraliştii „purtau larga pelerină a aluziilor şi o mască" (p. 245). Este meritorie strădania depusă de către Elena Vianu pe linia

aceasta a depistării adevărului „printre rînduri şi dedesubtul cuvintelor“ (p. 246).

Un merit deosebit al lucrării îl constituie punerea în lumină a mesajului tăinuit, cuprins în operele marilor moralişti, exprimat uneori alegoric.

În cercetarea moralismului, fenomen literar complex, autoarea foloseşte metode şi procedee variate. Cînd înţelegerea sistemului de morală nu este posibilă fără cunoaşterea biografiei, cercetătoarea face sondaje profunde şi multilaterale în viaţa acestuia, cu scopul de a găsi acele evenimente-cheie, care pot arunca un fascicol de lumină asupra operei. Aşa procedează, de pildă, cu Montaigne, Pascal, La Rochefoucauld, la Bruyère. Cînd se referă însă la Descartes, autoarea nu se mai preocupă de amănuntul biografic, mulţumindu-se cel mult cu creionarea cîtorva linii de portret: „Descartes e rece, lucid, serios. În mînă ţine un bisturiu; pe masa lui se află foile pe care notează observaţiile disecţiilor şi experienţelor sale; seara, la flacăra lumînărilor face calcule; nici o clipă nu trebuie pierdută; ştiinţa se face încet, din munca modestă şi neîntreruptă a savanţilor de pretutindeni şi de mereu; ea este eminamente folositoare . . .“ (p. 153). Iată şi crochiul moral al lui Retz: „Retz este ambiţios, cabotin, demagog şi n-are nici un fel de scrupule, dar e dăruit de natură cu o inteligenţă pătrunzătoare, care vede departe şi prevede seismele înainte ca alţii să le priceapă“ (p. 211). În general, autoarea este preocupată de exegeza operei moraliştilor; biografia este cercetată numai în măsura în care poate oferi o mai bună înţelegere a operei.

Analizînd în profunzime opera moraliştilor — autoarea nu evită nici formulările sintetice, menite a sublinia laturile originale şi progresiste ale fiecărui sistem.

Metoda comparatistă îşi află de asemenea o largă utilizare în studiul Elenei Vianu. Astfel, în afară de precizarea locului pe care l-a ocupat fiecare dintre moraliştii francezi şi a importanţei deosebite pe care o prezintă unul faţă de celălalt, Elena Vianu stabileşte şi altfel de apropieri. Considerînd moralismul ca un „gen literar“ (speciile literare ale acestuia fiind: maximele, eseul, portretul, discursul moral şi uneori chiar pamfletul), cercetătoarea încearcă să stabilească şi influenţa pe care acesta a avut-o

asupra literaturii epocii, asupra unor scriitori al căror stil s-a resimțit din comerțul cu ideile moraliștilor. Reține îndeosebi apropierile dintre Corneille și Descartes, dintre Villon și Montaigne, dintre Molière și La Fontaine, pe de o parte, și la Rochefoucauld — pe de alta: „Întreaga operă a fabulistului (se referă la La Fontaine — n.n.) — spune autoarea — constituie de altfel, un comentariu poetic al *Maximelor* lui La Rochefoucauld" (p. 226).

O deosebită atracție prezintă acest studiu destul de voluminos (448 p.) nu numai prin noutatea problemei abordate, prin metoda folosită, dar și prin subtilitatea comentariilor, prin aleasa prezentare literară. Deși *Moraliștii francezi* „este în primul rînd o lucrare de investigație științifică", autoarea reușește să evite totuși răceala și pedantismul — caracteristice unor asemenea lucrări — colorîndu-și expunerea cu imagini care — asemenea maximelor comentate — se incrustează adînc în memoria cititorului. De pildă: „Viața lui Blaise Pascal este asemenea scurtei traiectorii străbătute de o cometă luminoasă, care iese din noapte și s-afundă cu cîteva clipe mai tîrziu iarăși în beznă" (p. 170). Sau, pentru a preciza însemnătatea maximelor lui La Rochefoucauld, autoarea subliniază că acestea: „se înalță prin originalitatea și perfecția lor, deasupra operei moraliștilor minori . . . precum un pisc peste coline, sau un stejar peste tufișuri de aluni" (p. 224—225). Tot astfel, *Confesiunile* lui Rousseau, această „operă unică a literaturii mondiale" este definită ca „o carte muzicală, scrisă în ritmul mersului" — carte în care „se aud pașii cadențați ai solitarului" (p. 372).

Admirabile sînt de asemenea paginile despre Montesquieu, Voltaire și Diderot — a căror morală viguroasă este analizată în partea a II-a a studiului, care se încheie cu cercetarea ultimilor moraliști de la sfîrșitul veacului al XVIII-lea: Vauvenargues, Chamfort, Rivarol și Joubert.

Lucrarea este lipsită de o bibliografie. Autorii consultați sînt citați în subsolul paginei și menționați în *Indicele de autori* de la sfîrșit. Era, totuși, nevoie de o sistematizare bibliografică.

Socotim că n-ar fi fost rău dacă autoarea acestui studiu ar fi introdus un capitol în care ar fi cercetat și ecourile pe care le-a avut opera moraliștilor francezi asupra literaturii române. Oportună ar fi fost și o paralelă între moralismul francez și cel român — deoarece există și un asemenea interesant fenomen literar românesc, care se întinde de la *Învățăturile lui Neagoe . . .* pînă la Anton Pann și Cilibi Moisi, cu scopul de a stabili căile deosebite de dezvoltare.

Scanned with OKEN Scanner

UN NEDREPTĂȚIT: CHAMFORT

Născut în 1741, într-un sat din Auvergne, copil din flori al unei tinere și al unui canonic, Chamfort învăță prin școli și ajunse preot fără parohie: „Iubesc onoarea, dar nu onorurile!“ — avea să spună el mai tîrziu.

Sub numele de Chamfort a dat lecții și a scris predici cu plată pentru predicatorii mai puțin dotați. S-a căsătorit, dar a rămas curînd văduv, retrăgîndu-se în singurătate.

În timpul revoluției de la 1789, veni la Paris, unde înființă primul club al patrioților. S-a alăturat extremiștilor revoluționari, deși Revoluția i-a pricinuit multe neajunsuri. Cînd a degenerat în teroare, a luat atitudine împotriva lui Robespierre și Marat, dînd dovadă de curaj civic, îndrăznind să-și bată joc de tiranie și de teroriști. A fost închis din ordinul lui Robespierre și, din disperare, a încercat să se sinucidă, fără a reuși. Cu toate îngrijirile, s-a stins din viață în 1794. Scrierile sale au fost salvate prin grija scriitorului breton Ginguené.

Precum i-a fost viața, fără prea multe meandre, fără străluciri orbitoare și fără întîmplări spectaculoase, tot așa a fost și destinul operei sale. Abia menționată de istoriile literare și de criticii timpului, opera lui risca să fie dată uitării. Sainte-Beuve, criticul cu autoritate consacrată, îl privește pe Chamfort cu subiectivitate, vădit necrată, il privește pe Chamfort cu subiectivitate, vădit neprietenos. Abia dacă-i recunoaște pe ici pe colo unele calități, deși în critica făcută altora găsește multe cuvinte de laudă.

Dar Sainte-Beuve nu este singurul care a căzut în această greșeală. După el, alți istorici și critici cu nume notorii s-au complăcut în aceeași vădită ignorare a operei

lui Chamfort, moralist remarcabil, cu sufletul avid de lumină. Lanson și alții țin să-l prezinte totuși ca pe o ființă asocială, înclinată spre cinism.

Din perspectiva depărtării, care umbrește părțile neinteresante, scoțînd în evidență esențialul, Chamfort ne apare într-o veșnică goană după adevăr. Apărător verificat al libertății, înțelege totuși că libertatea dusă dincolo de anumite limite degenerează în libertinaj. Adept al revoluției liberale, condamnă cu multă vigoare — înfruntînd închisoarea — toate crimele și excesele ce se comiteau în numele ei. Era de părere că o societate trebuie să aibă legi riguroase și să nu fie prea mult și prea des lăudată. Lucrurile bune se află în trecut și este nevoie ca uneori să ne întoarcem la ele: „Il faut recommencer la société humaine" — spunea el. Condamna josnicia, minciuna și mediocritatea. Față de nenorocirile întîmpinate, a adoptat o atitudine de înțelepciune: „Cînd ești lovit de relele societății universale și de grozăviile întîlnite în capitală sau în orașele mari, trebuie să-ți spui: pot să se ivească nenorociri și mai mari, consecință a combinațiilor care supun douăzeci și cinci de milioane de oameni unuia singur"...

Cîteodată, Chamfort adaugă acestor constatări nelipsite de sarcasm, afectarea unei bucurii șirete: „văzînd ce se petrece în lume, cel mai mizantrop dintre oameni va sfîrși prin a se înveseli, iar Heraclit prin a muri de rîs"...

Maximele și cugetările lui Chamfort denotă multă prospețime, vioiciune și înălțime de vederi; ele sînt prezentate sintetic, fapt pentru care pot fi citite oricînd, fără să ai impresia că au fost scrise acum mai bine de un secol și jumătate.[1]

(1946 — Tribuna românească)

---

[1] Este meritul regretatei Elena Vianu de a fi încercat prima reconsiderare a operei lui Chamfort în eseul intitulat: *Moraliștii francezi* (E.p.l., 1963, p. 401—412).

SUMAR

Scanned with OKEN Scanner



I

II

III

Scanned with OKEN Scanner

Redactor responsabil: V. FRĂȚEANU
Tehnoredactor: L. BÁLINT

Dat la cules: 10.12.1968. Bun de tipar: 29.04.1969. Apărut: 1969. Hîrtie: tipar A, de 80 g/m². Format: 54×84/16. Coli editoriale: 19,75. Coli de tipar: 23,5. Comanda nr. 8592. A.: 10 882/1968. C.Z. pentru bibliotecile mari: 859-4. C.Z. pentru bibliotecile mici: 859.

Tiparul executat sub comanda nr. 439/1968 la Întreprinderea Poligrafică „Crișana" Oradea, str. Moscovei nr. 5.
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

Scanned with OKEN Scanner